



## 저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사 학위논문

안네 테레사 데 케어스메케르의  
미니멀리즘적 작품에 나타난  
무용과 음악의 관계 연구  
-《파세 (Fase, 1982)》를 중심으로-

2015년 8월

서울대학교 대학원  
협동과정 공연예술학 전공  
임 윤 선

안네 테레사 데 케어스메케르의  
미니멀리즘적 작품에 나타난  
무용과 음악의 관계 연구

—《파세 (Fase, 1982)》를 중심으로—

지도교수 오 희 숙  
이 논문을 문학석사학위논문으로 제출함

2015년 7월

서울대학교 대학원  
협동과정 공연예술학 전공  
임 윤 선

임 윤 선의 석사학위논문을 인준함  
2015년 7월

위 원 장	<u>          봉 준 수          </u>	(인)
부위원장	<u>          신 혜 경          </u>	(인)
위 원	<u>          오 희 숙          </u>	(인)

## 국문 초록

본 논문은 무용과 음악의 관계에 관한 연구이다. 무용과 음악의 관계에 관한 연구는 20세기 들어 두 예술 간의 유연한 관계가 증가하고, 그 중요성이 대두되면서 생겨나기 시작했다. 하지만 실제 무대 위에서의 중요성에 비해 이에 관한 학문적 연구는 아직 매우 빈약한 이론을 가지고 있다. 이에 본 연구는 벨기에 안무가 안네 테레사 데 케어스메케르(Anne Teresa De Keersmaeker, 1960~ )의 작품에서 무용과 음악의 관계에 주목하며, 그녀의 초기 작품 《파세(Fase, 1982)》를 중심으로 작품에 나타난 두 예술 간의 관계성을 규명하고자 하였다.

《파세》는 미국 미니멀 음악의 대표적 작곡가인 스티브 라이히(Steve Reich, 1936~ )의 음악 4곡, <컴 아웃(Come Out, 1966)>, <피아노 페이즈(Piano Phase, 1967)>, <바이올린 페이즈(Violin Phase, 1967)>, <박수 음악(Clapping Music, 1972)>을 사용하여 만든 작품이다. 작품을 구성하는 4개의 안무가 음악과 같은 제목을 사용하고 있으며, 음악을 직접 언급한 《파세, 스티브 라이히의 음악에 대한 4개의 움직임(Fase, Four Movement to the Music of Steve Reich)》라는 전체 제목에서도 알 수 있듯이 《파세》는 음악과의 밀접한 연관성을 가지며 미니멀적 안무를 특징으로 한다. 본 연구에서는 작품에 나타난 음악의 영향, 무용과 음악의 결합양상, 그리고 두 예술의 상호작용과 효과 등, 크게 세가지 측면에서 살펴보았다.

《파세》는 기존에 작곡된 음악을 안무가가 선택하여 안무한 작품으로, 음악의 영향력이 작품을 구성하는 중요한 요소로 나타난다. 데 케어스메케르는 라이히 음악의 주요 작곡기법인

페이징 기법(phasing)과, 점진적인 과정(gradual process)의 영향을 받아 무용의 구성 안에 활용하였다. 음악은 데 케어스메케르의 안무에 아이디어를 제공하는 역할을 하였으며 미니멀 무용을 구체화시키는 배경이 되었다.

음악의 미니멀적 특성에 영향을 받은 무용은 작품 안에서 시간과 공간을 공유하며 음악과 구조적, 표현적 관계를 맺고 있다. 무용은 주체적인 흐름을 유지함과 동시에 주요 변화가 나타나는 시점을 음악의 변화 시점과 일치 시키며 시간적 흐름을 함께하며 구조적 관계를 가진다. 또한 무용과 음악은 절제되고 압축적인 미니멀적 공간 안에서 표현적 관계를 가지며 높은 밀도의 표현을 보여준다. 이러한 시공간 안에서 두 예술은 반복과 축적을 통해 관객의 작품에 대한 몰입도를 높이며 긴장감을 만들어낸다.

이와 동시에 무용과 음악은 서로 연관된 표현을 통해 각각의 표현을 강조하며 상호작용이 나타난다. 무용은 음악의 중요한 부분을 강조하여 시각적으로 청각의 표현을 보강해주며, 이를 통해 풍부해진 음악은 다시 무용의 감상을 도우며 무용수의 움직임 강조한다. 이처럼 서로의 표현을 강조하는 음악과 무용은 미니멀적 특성의 결합을 통하여 긴장의 상태를 지속하게 하고 작품이 끝났을 때 관객에게 감정적 효과를 불러 일으킨다. 결과적으로 미니멀 음악과 미니멀 무용의 만남은 각각의 예술에 더 집중하도록 하였으며 미니멀리즘의 표현성을 이끌어냈다고 해석될 수 있다.

데 케어스메케르가 《파세》에서 라이히 음악을 사용함에 있어서 특징적인 것은 그녀가 미니멀 음악의 음향적 효과보다는 음악을 분석적으로 사용함을 통해 두 예술의 구조적인 결합에 집중하였다는 점이다. 즉 미니멀 음악을 단지 박자지시기나

분위기를 형성하는 배경음악으로서가 아닌 무대 위에서 함께 공연하는 파트너로서 활용하였다고 볼 수 있다. 결국 그녀의 무용은 음악과 함께 움직이면서도 주체적인 구조를 가진, 두 예술의 대등한 결합을 이끌어낸 것이다. 두 예술의 긴밀한 결합을 통해 데 케어스메케르는 표현적 미니멀리즘이라는 새로운 의미를 창출, 발생시켰으며, 나아가 무용과 음악은 다르다 혹은 같다의 논의를 넘어서서 두 예술이 각각의 표현을 가지며 표현성을 확장시키는 결합의 새로운 형태를 보여주었다.

본 연구는 안무라는 시각적 영역과 음악이라는 청각적 영역을 통합적으로 분석하여 무용을 하나의 종합예술로 바라보는 시각을 제시하였다. 본 연구를 통해 무용과 음악의 관계를 연구하는 코리오뮤지컬로지(choreomusicology) 분야의 연구가 다양한 시대와 작품으로 확대되기를 기대한다.

**주요어:** 안네 테레사 데 케어스메케르, 스티브 라이히, 파세(Fase), 미니멀리즘, 코리오뮤지컬로지, 무용음악

**학 번:** 2009-20096

# 목 차

I. 서론 .....	- 1 -
II. 무용예술에서 무용과 음악의 관계 .....	- 5 -
1. 무용과 음악의 관계 변화 .....	- 5 -
2. 20 세기 무용 예술에서 무용과 음악의 관계 .....	- 13 -
2.1. 20 세기 무용과 음악의 관계에 관한 논쟁 .....	- 13 -
2.2. 코리오뮤지컬로지(choreomusicology)의 등장 .....	- 17 -
III. 《파세》의 특징과 구성 .....	- 22 -
1. 미니멀리즘적 표현과 음악과의 관계를 특징으로 하는 《파세》 .....	- 22 -
1.1. 《파세》에 나타난 미니멀리즘 .....	- 22 -
1.2. 《파세》의 음악과 데 케어스메케르의 음악관 .....	- 27 -
2. 라이히의 미니멀 음악 어법 .....	- 32 -
2.1. 미니멀 음악 .....	- 32 -
2.2. 《파세》에 사용된 라이히의 음악 어법 .....	- 35 -
3. 단순성과 반복성을 특징으로 하는 《파세》의 움직임과 음악의 구성 .....	- 41 -
3.1. <피아노 페이지즈> .....	- 41 -
3.2. <컴 아웃> .....	- 45 -
3.3. <바이올린 페이지즈> .....	- 48 -
3.4. <박수 음악> .....	- 51 -
IV. 《파세》에 나타난 무용과 음악의 관계 .....	- 56 -
1. 라이히의 음악은 무용의 움직임에 어떠한 영향을 주었는가?	
- ‘과정으로서의 음악’의 영향으로 나타난 ‘과정으로서의 무용’ .....	- 56 -

1.1. 페이지팅 기법의 무용적 표현 .....	- 56 -
1.2. '점진적인 과정'의 무용적 표현 .....	- 63 -
2. 미니멀 무용과 미니멀 음악은 어떠한 관계를 가지는가?	
- 시간과 공간을 공유하는 무용과 음악 .....	- 73 -
2.1. 구조적 관계: 시간의 흐름을 공유하는 무용과 음악 .....	- 73 -
2.2. 표현적 관계: 미니멀리즘적 공간을 공유하는 무용과 음악 .....	- 83 -
3. 무용과 음악은 어떠한 상호작용이 나타나는가?	
- 서로의 움직임의 강조하며 결합하는 무용과 음악 .....	- 87 -
3.1. 무용을 강조하는 음악, 음악을 강조하는 무용 .....	- 87 -
3.2. 미니멀 표현을 통해 나타나는 감정적 효과 .....	- 96 -
<b>V. 결론</b> .....	<b>- 99 -</b>
<b>참고 문헌</b> .....	<b>- 103 -</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>- 108 -</b>

## <사 진 목 차>

<사진 1> <피아노 페이지즈>, <바이올린 페이지즈>, <박수 음악>, <컴 아웃>의 공연 장면 .....	- 26 -
<사진 2> <피아노 페이지즈>의 첫 번째 동작(A) .....	- 42 -
<사진 3> <피아노 페이지즈>의 두 번째 동작(B) .....	- 42 -
<사진 4> <피아노 페이지즈>의 세 번째 동작(C) .....	- 43 -
<사진 5> <컴 아웃>의 첫 번째 동작(D) .....	- 46 -



<사진 6> <컴 아웃>의 두 번째 동작(E) .....	- 46 -
<사진 7> <바이올린 페이즈>의 첫 번째 동작(F) .....	- 48 -
<사진 8> <바이올린 페이즈>의 두 번째 움직임(G) .....	- 49 -
<사진 9> <바이올린 페이즈>의 세 번째 동작(H) .....	- 50 -
<사진 10> <박수 음악>의 기본 동작 패턴 .....	- 53 -
<사진 11> <박수 음악>에 나타난 페이징 기법.....	- 58 -
<사진 12> <피아노 페이즈>에 나타난 페이징 기법.....	- 61 -
<사진 13> <피아노 페이즈> 무대 벽면의 그림자 .....	- 62 -
<사진 14> <바이올린 페이즈> 동선 변화 .....	- 71 -
<사진 15> <컴 아웃>의 후반부 .....	- 88 -
<사진 16> <바이올린 페이즈>의 동작 범위 변화 .....	- 94 -

## <표 목 차>

<표 1> 호진스 분류에 의한 무용과 음악의 관계.....	- 20 -
<표 2> <피아노 페이즈>의 기본 패턴.....	- 43 -
<표 3> 《피아노 페이즈》의 기본 음형 패턴.....	- 44 -
<표 4> 《박수 음악》의 페이징 기법.....	- 57 -
<표 5> <박수 음악>의 페이징 기법 .....	- 58 -
<표 6> <바이올린 페이즈>의 움직임 순서 변화 .....	- 65 -
<표 7> <컴 아웃>의 움직임 순서 변화.....	- 66 -
<표 8> <피아노 페이즈>의 움직임 스타일 변화 .....	- 67 -
<표 9> <피아노 페이즈>의 움직임 스타일 변화 .....	- 68 -
<표 10> <컴 아웃>의 동선 변화.....	- 70 -
<표 11> <피아노 페이즈> 음악과 무용의 구성.....	- 74 -

<표 13> <바이올린 페이즈> 무용과 음악의 구조적 관계 .....	- 80 -
<표 14> <박수 음악>의 한 장면.....	- 89 -
<표 15> <바이올린 페이즈>의 음악과 무용의 결합.....	- 90 -
<표 16> <바이올린 페이즈> 성부의 변화 .....	- 91 -
<표 17> <바이올린 페이즈> 결과적 음향패턴 변화.....	- 94 -

## <악 보 목 차>

<악보 1> 《피아노 페이즈》 마디 2-3.....	- 37 -
<악보 2> 《바이올린 페이즈》 마디 9.....	- 38 -
<악보 3> 《바이올린 페이즈》의 기본 음형 .....	- 51 -
<악보 4> 《박수 음악》 기본 음형 패턴.....	- 53 -
<악보 5> 《박수 음악》 마디 1-3.....	- 56 -
<악보 6> 《피아노 페이즈》 마디 2-3.....	- 59 -
<악보 7> 《바이올린 페이즈》 마디 9.....	- 81 -

## <그 립 목 차>

<그림 1> <피아노 페이즈>의 동선 변화 .....	- 68 -
<그림 2> <박수 음악>의 동선 변화.....	- 69 -

## I. 서론

안네 테레사 데 케어스메케르(Anne Teresa de Keersmaecker, 1960~)<sup>1</sup>는 1980년대 등장과 함께 현대 무용계의 주목을 받으며 두각을 나타내었다. 그녀는 무용의 미니멀리즘을 확립시켰다는 평가를 받는데 동시에 자신만의 독창적인 스타일을 인정받으며 세계적인 안무가로 자리 잡았다. 또한 유럽의 현대무용을 부흥시켰고 무용의 불모지였던 벨기에를 현대무용의 중심지로 만들었다.

음악은 데 케어스메케르의 안무창작과정에서 “시간과 공간을 활용하는 초안이 되는 요소”<sup>2</sup> 라고 불릴 정도로 큰 비중을 차지한다. 그녀의 작품에 대한 비평 및 학문적 연구에서 음악의 개성적 활용은 특히 주목되는 주제로서 필수적으로 등장한다. 데 케어스메케르의 작품 세계를 설명하는데 있어서 미니멀리즘 무용과 함께 작품 안에 나타나는 음악과 무용의 관계는 매우 중요하다.

그렇다면 그녀의 무용작품 안에서 음악은 어떻게 작용하고 있을까? 음악은 구체적으로 어떠한 방식으로 안무구성에 영향을 주고 있으며, 어떠한 형태로 무용과 결합하고 있을까? 그에 따른 효과는 무엇인가? 본 연구는 이러한 질문에서 출발하여 데 케어스메케르의 작품을 구성하는 요소들 중 음악과 무용의 관계에

---

<sup>1</sup> Anne Teresa De Keersmaecker는 국내의 연구, 잡지, 기사 등에서 안느 테레사 드 키어스메케, 안느 테레사 드 키어스미어커, 데 키어스멕, 안느 테레사 드 케이르스마커, 안느 테레사 데 키르스메커 등 다양한 발음으로 표기된다. 본 글에서는 국립국어원 외래어 표기법 중 네덜란드어 표기법에 따라 안네 테레사 데 케어스메케르로 표기한다.

<sup>2</sup> 김정선, “음악은 나의 작품에서 출발점” 로사스 무용단 안네 테레사 기자회견, 연합뉴스, 2005년 4월 15일 (출처: <http://news.naver.com/main/read.nhn?mode=LSD&mid=sec&sid1=115&oid=001&aid=0001896909>) [2015년 4월 5일 마지막 접속]

대해 논해 보고자 한다. 시간의 흐름을 공유하는 두 매체가 결합하는 양상과 그 효과에 대해 연구하는 것이 본 논문의 주요 목적이다.

그간 출판된 데 케어스메케르에 대한 연구들은 그녀의 작품에 사용된 음악보다는 페미니즘적 경향과 미니멀리즘적 안무기법 그리고 연극성을 중심으로 논의를 진행하였다.<sup>3</sup> 국내의 연구들도 대부분 데 케어스메케르의 무용 자체에 초점을 맞추고 그 외 작품에 나타난 미니멀리즘적 경향에 대해 논하였다. 많은 연구들이 음악에 대해서도 언급하고 있지만, 대부분이 작품에 사용된 음악에 대한 간략한 소개와 함께 그녀의 작품이 음악과 밀접한 관련이 있음을 언급하는 정도에 그치고 있다.<sup>4</sup>

반면 최근 발표된 르네 브로이닝거(Renate Bräuninger)의 연구는 데 케어스메케르가 음악을 사용하는 방식에 주목하였다.<sup>5</sup> 브로이닝거는 학술적인 연구로는 처음으로 데 케어스메케르의 작품에 나타난 무용과 음악과의 연관성에 관심을 가졌고 작품《파세(Fase, 1982)》에서 이 작품에 사용된 음악이 행위자와 관객에게 주는 효과에 대해 분석하였다. 하지만 이 연구는 음악과 무용의 관계보다는 관객연구

---

<sup>3</sup> Royd Climenhaga, "Anne Teresa de Keersmaeker: Dancer becomes theatre," *Theatre Forum* 25 (2004), pp. 59-66; Marianne van Kerhoven, "The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker," *The Drama Review:TDR* 28 (1984), pp. 98-104; Marianne van Kerkhoven and Rudi Laermans, "Anne Teresa De Keersmaeker," *Kritisch Theater Lexicon* 9E, pp. 5-51.

<sup>4</sup> 오윤선, "안느 테라사 드 케이스마커 작품에 나타난 미니멀리즘," (한양대학교 석사학위논문, 2007); 이연수, "안느 테라사 드 케이스마커의 <Rosas danst Rosas> 작품에 나타난 미니멀리즘의 반복성 연구," 『대한무용학회 논문집』 70 (2012), pp. 245-260; 이준욱, "현대 춤에 나타난 미니멀리즘 연구: 안느 테라사 드 케이스마커의 작품 《파세》를 중심으로," (한양대학교 석사학위논문, 2013); 한세은, "안느 테라사 드 케이스마커 작품에 나타난 미니멀리즘에 관한 연구," (이화여자대학교 석사학위논문, 2010)

<sup>5</sup> Renate Bräuninger, "Structure as Process: Anne Teresa de Keersmaeker's *Fase* (1982) and Steve Reich's Music," *Dance Chronicle* 37 (2014), pp. 47-62.

에 집중하였기에 무용과 음악의 관계성에 대한 연구로 보기에 한계가 있다.

이에 본 연구는 그간 데 케어스메케르 연구에서 상대적으로 소외되었던 주제인 작품 안에 나타나는 무용과 음악의 관계에 집중하여, 두 예술의 결합에 대해 논하고자 한다.

연구의 중심이 되는 작품은 데 케어스메케르의 초기작에 속하는 《파세》이다. 미니멀 음악의 대표 작곡가 스티브 라이히(Steve Reich, 1936~ )의 음악을 사용한 무용작품으로도 잘 알려져 있는 《파세》는 데 케어스메케르의 대표작 중 하나로 그녀의 미니멀리즘적 경향을 잘 드러내는 동시에 무용과 음악 간 밀접한 연관성을 보여주고 있다.

《파세》의 창작과정에서 실제 안무가와 작곡가의 교류나 협업이 있었던 것은 아니다. 데 케어스메케르는 작품창작에 앞서 기존에 작곡된 음악을 선곡한 후 편집이나 변형 없이 그대로 안무에 사용하였으며, 작곡가인 라이히가 데 케어스메케르의 작품을 실제로 접한 것은 작품의 초연 후 수년이 지나서였다. 따라서 본 연구에서는 두 사람 간의 교류는 배제한 후 작품 자체에 나타난 무용과 음악의 관계에 대해만 논할 것이다.

본 논문은 크게 세 부분으로 구성된다. 2장에서는 작품 《파세》에 접근하기에 앞서 무용예술에서 무용과 음악의 관계에 대하여 간략히 살펴볼 것이다. 3장에서는 《파세》에서 보이는 무용과 음악의 관계를 연구하는데 바탕이 되는 안무가와 음악의 배경을 알아보고 이를 바탕으로 4장에서는 작품에 나타난 두 예술 간의 관계에 대해 집중적으로 논할 것이다. 먼저 안무의 기초가 음악의 어떤 요소에 바탕을 두고 있는지, 무용에 나타난 음악의 영향을 살펴보고 이어서 무용과 음악이 하나의 시공간 안에서 어떠한 관계를 가지는지 시간과 공간으로 구분하여 정리해 볼

것이다. 마지막으로 두 예술이 어떠한 표현을 통해 결합하는지 구체적인 예시를 통해 알아보고 그 효과에 대해 알아보고자 한다.

본 연구는 무용작품 안에서 무용이 음악의 영향을 받으며 음악을 몸으로 표현하는 단순한 기능에서 벗어나 하나의 주체적인 예술로서 음악과 결합하여 종합예술을 만들어내고 있다는 관점을 가지고 두 예술의 상호연관성에 집중하였다. 따라서 《파세》의 움직임이나 안무구성적 특성에 초점을 맞추기 보다는 무용의 움직임과 구성이 음악과 가지는 관련성에 주목하려 한다. 이를 통해 무용을 하나의 종합예술 작품으로 바라보는 새로운 관점을 제시할 수 있을 것이다.

또한 미니멀 무용을 실현한 작품으로 평가 받는 《파세》를 음악과의 관련성이라는 측면에서 살펴보는 것은 작품에 대한 좀더 풍부한 해석과 함께 데 케어스메케르라는 안무가의 음악성을 재조명할 수 있는 기회가 될 수 있을 것으로 기대한다. 나아가 미니멀 음악의 어떠한 특성이 무용과의 결합을 용이하게 하였는지, 또한 미니멀 무용이 비슷한 성향의 미니멀 음악과 결합할 때 어떠한 효과가 나타나는지에 대해 고찰해보는 것은 미니멀리즘 작품에 대한 새로운 해석을 제공할 수 있을 것이다.

## II. 무용예술에서 무용과 음악의 관계

### 1. 무용과 음악의 관계 변화

무용과 음악은 시간의 흐름을 전제로 하며 일회성을 띠는 공연예술이라는 공통점이 있다. 이 두 예술은 태초부터 연관성을 가지고 발전해왔으며 시대마다 그 관계적 특성은 다르게 나타났다.

무용학자 인거 댐솔트(Inger Damsholt)는 무용과 음악의 관계에 대한 역사를 크게 3기로 구분하였다. 이 구분은 극장에서 행해지는 무대예술로서의 무용과 음악과의 관계로 한정되어 있으며 무용이 하나의 예술 장르로서 기능하기 시작한 15세기 중반부터 20세기 현대무용까지를 그 대상으로 삼고 있다.

제 1기는 대략 1450년부터 1750년까지의 기간으로, 무용이 음악의 형식에 맞추어 움직였던 시기이다. 당시의 무용은 무곡의 형식에 지배 받았고 음악에 의해서 그 형식과 스타일이 정해졌다. 즉 이 시기의 무용은 음악의 시간에 맞추어 함께 움직이고 음악에 일치한다는 관념을 가지고 있었다. 이 때, 음악과 일치되어 움직인다는 것은 뒤에서 언급될 20세기 ‘음악의 시각화’(music visualization)의 개념과는 차이가 있다. 20세기 음악의 시각화에서 말하는 일치는 음악의 다양한 요소들과 관계되는데 반해, 이 시기의 일치는 시간의 길이와 관계된다. 15세기와 16세기의 일치는 박자에서, 17세기와 18세기의 일치는 운율에서 나타난다.<sup>6</sup> 다시 말해,

---

<sup>6</sup> Inger Damsholt, “Choreomusical Discourse: The Relationship Between Dance and Music,” (Ph.D. Diss., University of Copenhagen, 1999), pp. 18-41.

이 시기의 무용은 음악에서 만들어지는 시간적 패턴에 맞추어 움직임을 결부시키는 음악의 흐름에 의존하는 양상을 띠고 있었다.

대략 1750년부터 1875년까지로 구분되는 제 2기는 스토리 발레가 성행한 시기로, 이 시기 역시 무용과 음악은 대등한 관계를 가지지 못했다. 1기에서 무용이 음악의 시간과 형식에 이끌려갔다면 2기에서 무용은 음악을 무용수를 돋보이게 하기 위한 하나의 수단이 되었다. 이는 무용과 음악의 관계에 있어서 무용의 지위가 음악보다 높아졌다는 것을 말해준다. 특히 19세기 초에는 발레가 오페라로부터 독립하여 독자적 예술형식을 갖추기 시작하면서, 무용 작품에 사용되는 음악은 돋보여서는 안되며 무용을 후원하고 무용의 형식을 따라야 한다는 생각이 지배적이었다.<sup>7</sup> 이러한 관념은 음악가들로 하여금 무용음악을 등한시하도록 하는 결과를 가져와 작곡가들은 무용음악을 중요한 창작의 장르로 생각하지 않았고 관심을 연주회용 음악에 집중하였다.<sup>8</sup> 따라서 당시 발레 음악은 다른 음악에 비해 수준 낮은 장르로 여겨졌고<sup>9</sup> 결과적으로 이 시기 무용예술에서 사용되었던 음악은 오직 무용을 위해서만 쓰여졌으며 작품 내에서 무용과 같은 지위를 갖지 못한 채 반주의 수준에 머무르게 되었다.

대략 1875년부터 1975년까지로 구분되는 제 3기는 무용과 음악이 비로소 서로 동등한 관계를 갖기 시작한 시기이다. 댄솔트는 무용과

---

<sup>7</sup> 김경희, “마크모리스의 <Falling Down Stairs>에서 재현된 ‘코리오뮤지컬’관계에 관한 연구,” 『대한무용학회 논문집』 58 (2009), p. 6.

<sup>8</sup> Sally Banes, *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*, (Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994), p. 311.

<sup>9</sup> Damsholt, 앞의 논문, p. 58.



음악의 관계에 있어서 ‘음악의 시각화’(music visualization)<sup>10</sup>와 ‘대위법’(counterpoint)을 이 시기의 지배적인 관념으로 꼽았으며, 무용과 음악을 평행적인 관계라고 바라보았다.<sup>11</sup>

제 3기에서 나타난 무용과 음악의 관계의 변화는 19세기 말 등장한 몇 명의 중요 예술가들로부터 시작되었다. 세르게이 디아길레프(Sergei Diaghilev, 1872~1929)는 바그너의 총체예술(gesamtkunstwerk)의 영향을 받아 발레를 종합예술의 경지로 발전시켰으며 무용과 음악이 서로 대등한 입장에서 기능하는 개념을 형성시켰다.<sup>12</sup> 또한 19세기 말 이고르 스트라빈스키(Igor Stravinsky, 1882~1971)와 같은 무용음악의 대가들의 등장으로 무용음악은 이전과는 다른 양상을 가지며 활발하게 발전하기 시작하였다.

19세기 말 발레에서 변화가 나타난 이후 20세기 현대무용의 등장을 통해 이전까지 음악에 의해 통제되고 규제되던 무용이 종속적 입장을 벗어나게 되는 양상을 보이기 시작하였으며,<sup>13</sup> 무용은 음악의 형식과 표현을 따라가던 종래의 관습에서 벗어나 보다 자유롭고 유연한 관계를 형성하였다.<sup>14</sup> 현대무용은 발레에 비해 신체적 표현의 범위가 넓어지고 무용적 어휘가 다양해졌으며, 이는 음악의 사용에 영향을 주었다. 주로 묘사적이고 단편적인, 무용을

---

<sup>10</sup> 댐솔트에 의해 쓰인 ‘음악의 시각화’(music visualization)는 루스 세인트 데니스(Ruth St.Denis, 1879~1968)와 테드 쉰(Ted Shawn, 1891~1972)이 주장한 특정한 기법으로서의 의미가 아닌 무용과 음악의 관계를 이야기할 때 일반적인 시각화의 개념이다.

<sup>11</sup> Damsholt, 앞의 논문, pp. 60-81.

<sup>12</sup> Paul H. Manson, “Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice,” *Research in Dance Education* 13/1 (2012), pp. 7-9.

<sup>13</sup> Elizabeth Sawyer, 『무용음악』, 손윤숙 역 (서울: 금광, 1995), pp. 17-21.

<sup>14</sup> Manson, 위의 논문, p. 11.

위해 쓰여진 음악만 사용하던 발레와 달리 현대무용에서는 무용음악이 아닌 다른 장르의 음악도 수용하게 된 것이다.<sup>15</sup>

이처럼 20세기 초 현대무용 작품들에서는 음악에 대한 새로운 접근들이 나타났다. 이사도라 던컨(Isadora Duncan, 1877~1927)은 베토벤, 슈베르트, 쇼팽 등 대가들의 음악을 무용에 사용하였다. 특히 무용적 리듬이 들어있지 않은 연주회용 음악을 해석하여 신체적으로 표현하고자 하였다.<sup>16</sup> 단지 음악에 맞추어 움직이는 것이 아니라, 음악의 청취를 공간 안의 신체로 표현하는 움직임으로 보였다.<sup>17</sup> 루스 세인트 데니스(Ruth St. Denis, 1879~1968)는 던컨의 방법과 유사한 ‘음악의 시각화’기법을 개발하였다. 이 기법은 음악의 구조를 인용, 문맥화하고 그 분위기를 무용에 반영하는 것으로,<sup>18</sup> 그녀 자신은 이에 대해 “무용수에 의해 감지된 감춰진 의미를 다른 방법으로 해석하거나 밝히려 하지 않고, 오직 음악적 구성의 리듬, 멜로디, 하모니 구조를 신체의 움직임으로, 체계적인 해석을 하는 것”<sup>19</sup> 이라 정의하였다. 예컨대, 교향곡의 각 악기 혹은 특정 모티브를 무용수마다 짝을 지어 일치시켜 음악의 시각화를 실현하였다. 던컨과 데니스로부터 시작한 음악의 시각화는 안무가 도리스 험프리(Doris Humphrey, 1895~1958)를 통해 좀더 자유로운 시각화로 이어졌고, 이는 이후 현대무용의 음악과 관계된 표현방법에 큰 영향을 주었다.<sup>20</sup>

---

<sup>15</sup> Van Stiefel, “A Study of the Choreographer/Composer Collaboration,” *Princeton University Working Paper* 22 (2002), p. 4.

<sup>16</sup> Banes, 앞의 책, p. 312.

<sup>17</sup> Stiefel, 위의 논문, p. 4.

<sup>18</sup> 허영일, 『포스트모던댄스의 미학, 그 한국적 수용을 위하여』 (서울: 정문사, 1989), p. 175

<sup>19</sup> J.S.Cohen, *Dance as a Theatre Arts*, (Highstown, NJ: Princeton Book Company Publishers, 1974), p. 130.

<sup>20</sup> Stiefel, 위의 논문, p. 4.

반면, 다다이스트와 독일의 표현주의자들은 이러한 음악적 관계에서 해방되고자 하였다. 대표적으로 마리 뷔그만(Mary Wigman, 1886~1973)은 그 동안 서양음악과 무용에서 중요하게 간주되었던 멜로디 대신 서양적이지 않은, 순수 타악기만을 음악에 사용하여 이전 안무가들이 지향하던 무용음악에서 탈피하고자 하였다.<sup>21</sup> 뷔그만은 또한 작품의 일부분에서 음악이 없는 ‘무음악’상태에서의 무용을 시도하였다. 이러한 시도들을 통해 그녀는 무용작품이 음악에서 받는 영감이나 형식 등에 구속 받던 오랜 관습에서 벗어나 무용수의 동작 그 자체만을 보여줌으로써 무용의 본질을 강조하고자 했다. 뷔그만의 영향으로 1920년대 말에서 1930년대 초부터 무음에 안무를 하는 작품들이 생겨났으며, 이를 통해 음악에 대한 지나친 의존으로부터 무용을 해방시키고 독창적 예술로서 바라보는 움직임이 생겨났다.

또한 1930년대 중반에 들어서면서 마사 그레이엄(Martha Graham, 1894~1991)과 그 밖의 안무가들은 작곡자들에게 새로운 작품을 위한 새로운 음악 작곡을 의뢰하기 시작했다.<sup>22</sup> 이는 그녀와 오랫동안 작업을 같이 한 작곡가 루이 홀스트(Louis Horst, 1884~1964)의 영향을 받은 것으로 볼 수 있다. 홀스트는 현대의 무용음악을 작곡하는 작곡자들에게 큰 영향을 끼쳤으며<sup>23</sup> 무용과 음악의 관계, 그리고 안무가와 작곡가의 관계에 있어 새로운 시각을 연 인물이다.<sup>24</sup> 홀스트는 무용이 더 이상 음악에 종속되는 형태가 되어서는 안된다고 주장했으며, 그의 주장 이후 안무의 형식을 먼저 정한 후 그에 맞는 음악을 고르는 형식으로 작업을 하는

---

<sup>21</sup> 허영일, 앞의 책, p. 312.

<sup>22</sup> 위와 같음.

<sup>23</sup> Stiefel, 앞의 논문, p. 5.

<sup>24</sup> 박영애, “음악가, Louis Horst 가 무용계에 끼친 영향,” 『대한무용학회 논문집』 56 (2007), p. 49.

안무가들이 늘어났다. 이러한 작업방식은 현재에도 가장 선호되고 있는 작업방식 중 하나이다.

그 후, 무용과 음악과의 관계는 머스 커닝햄(Merce Cunningham, 1919~2009)과 존 케이지(John Cage, 1912~1992)의 만남으로 새로운 국면을 맞게 된다. 케이지의 음악에 영감을 받은 커닝햄은 음악에서부터 독립된 무용, 즉 두 예술의 분리를 주장했다. 커닝햄은 움직임은 무용수의 내재적 리듬에 근거해야 하며 음악의 리듬이 신체의 고유한 움직임을 침해하는 것은 불합리하다고 보았다. 이러한 커닝햄의 작품은 음악과의 합작으로 이루어진 것이 아니라 무용과 음악이 분리되어 창작되지만 동시에 공연되는 방식으로,<sup>25</sup> 무용과 음악을 하나의 독립된 연합체로 보는 관점을 제시했다.

이처럼 몇몇 안무가들의 새로운 시도를 통해 초기 현대무용에서 음악과의 관계에 여러 관점이 제시되었으며, 이를 바탕으로 1960년대 이후 후기 현대무용가들은 무용과 음악의 관계에 대한 새롭고 다양한 실험을 이어나갔다.

1960년대에는 다양한 스타일의 음악이 사용되었고 안무의 과정에 있어서 음악과 무용의 관계 또한 여러 방식으로 나타났다. 이 시기는 ‘모든 소리는 음악의 일부분이다’라고 주장한 케이지의 영향으로 과거에는 사용되지 않던 언어, 기계음, 그리고 무용수들이 만들어내는 말소리와 숨소리까지도 소리의 소재로 활용되었으며, 대중음악 등 다양한 장르의 음악이 사용되기 시작하였다. 또한 작품 안에서 무용과 음악의 관계뿐 아니라, 안무가와 작곡자와의 관계 또한 격렬한 논의의 대상이 되었다.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> 김경희, 앞의 논문, p. 7.

<sup>26</sup> Banes, 앞의 책, pp. 313-316.

1960년대 후반부터 1970년대에 이르러서는 무용과 음악의 협업(collaboration)이 더 이상 무용 작품의 주된 작업방식이 아니게 되었다. 무용이론가 샐리 배인즈(Sally Banes)는 작품에서 음악을 활용하는 작업방식에 따라 안무가들을 크게 두 분류, 즉 음악에 맞추어 춤을 춘다는 것을 거부하고 무음에서 춤을 추거나 말소리, 음악의 조각만을 청각적 요소로 사용함을 통해 무용의 움직임 자체에 더욱 집중하여 무용과 음악을 분리시키려는 안무가들, 그리고 이와 반대로 무용과 음악의 조화를 주장하며 무대, 소리, 움직임 등이 조화를 이루는 종합예술작품을 창조하고자 하는 안무가들로 나누었다.<sup>27</sup> 20세기 초반의 안무가들로부터 영향을 받은 두 작업방식은 이후 계속해서 무용과 음악과의 관계에 대한 논쟁을 만들어냈다.

그러나 1980년대 안무가들의 세대교체가 일어나면서 이러한 서로 이질적인 두 부류의 구분이 흐려졌다. 이 시기에는 주변의 일상적인 소리나 무정형의 소리 사용하는 작품부터, 리듬 멜로디 패턴과 정확히 평행을 이루는 음악을 사용하는 작품까지 무용음악의 종류와 범위가 매우 다양하게 나타났다. 또한 무용과 음악의 합작에 있어서 이전 시대와는 다른 여러 가지 복잡한 관계가 형성되었다. 음악가로서의 무용수, 무용수 혹은 공연자로서의 음악가, 작곡가로서의 안무가 그리고 안무가로서의 작곡가 등이 나타나면서 전통적인 음악과 무용의 역할이 충돌하게 된 것이다.<sup>28</sup>

이렇게 복잡한 무용과 음악의 관계 속에서 이미 존재하는 음악을 사용하여 무용이 가진 음악성을 탐구하고자 하는 새로운 안무방법이 후기 현대무용의 중요한 경향 중 하나로 등장했다. 이러한 음악 사용 방법은 20세기 초의 조지 발란친(George Balanchine, 1904~1983)이

---

<sup>27</sup> Banes, 앞의 책, pp. 316-319.

<sup>28</sup> 위의 책, pp. 319-326.

나 폴 테일러(Paul Taylor, 1930~ )등이 음악을 분석적으로 사용한 방법과 유사한 방법으로, 1970년대 트와일라 타프(Twyla Tharp, 1941~ )와 1980년대의 마크 모리스(Mark Morris, 1956~ )의 작품에서 특징적으로 나타났으며,<sup>29</sup> 본 논문의 분석 대상인 데 케어스메케르의 작품에서도 확인할 수 있는 특징 중 하나이다. 이러한 경향은 음악의 시각화의 연장선상에 있다고 볼 수 있으며, 시각화의 기법이 이전보다 다각화되어 무용과 음악의 관계를 형성하게 한 것이다.

이처럼 무용과 음악의 관계는 계속하여 변화하였으며, 후기 현대무용으로 갈수록 다양한 경향들이 혼재되어있다. 이는 두 예술의 관계 연구에 있어서 다양한 논쟁을 가능하게 하며 그 논쟁이 앞으로도 계속될 것이라는 점을 시사한다.

---

<sup>29</sup> 김경희, 앞의 논문, p. 8.

## 2. 20세기 무용 예술에서 무용과 음악의 관계

### 2.1. 20세기 무용과 음악의 관계에 관한 논쟁

20세기 무용에서 음악의 중요성이 대두되고, 다양한 음악적 시도가 늘어나면서 무용예술에서 음악의 관계에 대한 관심이 증가하였다. 이론가들뿐만 아니라 안무가, 작곡가들 또한 무용과 음악의 관계에 대해 매우 폭넓고 다양한 시각을 주장하기 시작했다. 이들은 두 예술매체 사이의 관계성과 중요성에 대해서는 대체적으로 동의하고 있으나 그 관계의 모습에 대한 견해는 다양하게 나타났다.<sup>30</sup>

작품의 구조적 형식은 무용과 음악 중 어느 쪽 중심으로 이루어져야 하는가, 어떤 요소가 서로에게 어떠한 방식으로 반영되어야 하는가, 무용과 음악의 상호 의존이 어떤 방식으로, 어느 정도로 이루어져야 하는가 등에 대한 의문은 무용과 음악의 관계에 대한 가장 큰 논쟁거리 중 하나이다.<sup>31</sup>

이러한 논의 중 20세기 현대무용의 지배적인 기법 중 하나인 음악의 시각화에 대해서 가장 활발한 의견 교환이 이루어지고 있다. 음악이 무용에 어느 정도 반영되어야 하는가 그리고 그 표현 방법은 어때야 하는가에 대한 의견은 이론가들과 안무가들마다 다르지만 공통적으로는 무용이 독자적 표현 없이 음악에 종속되어 음악의 형태를 그대로 나타나는 것은 경계해야 한다고 보았다.

작곡가 콘스탄트 램버트(Constant Lambert, 1905~1951)는 음악의 시각화에 대하여 “무용은 음악을 그대로 번역(translation)하여

---

<sup>30</sup> Paul Hodgins, *Relationship Between Score and Choreography in Twentieth Century Dance, Music, Movement and Metaphor* (Lewiston: Edwin Mellen Press, 1992), p. 21.

<sup>31</sup> Hodgins, 위의 책, p. 12.

옮기는 것이 아닌 해석(interpretation)을 해야 한다”고 말했다. 그는 무용이 자신만의 구조를 가지고 주체적으로 음악을 표현해야 한다고 보았던 것이다.<sup>32</sup> 또한 앞서 언급한 작곡가 홀스트 역시 무용이 음악을 그대로 시각화 하려는 형태를 경계하며 안무가가 “음악의 노예와 같이 음악을 따라서는 안된다”고 하였다.<sup>33</sup> 안무가 험프리 역시 홀스트와 비슷한 의견으로, 그녀는 “무용은 그 자체만으로 이야기될 수 있는 무언가가 있어야 한다”고 무용의 주체성을 강조하였다. 즉 이들은 모두 무용이 음악을 따라가지 않고 않고, 주체적인 예술로서 기능해야 함을 주장하였다.

음악의 시각화와 관련하여 좀 더 세부적으로 살펴보면, 무용과 음악의 리듬에 대한 다양한 의견이 제시되었다. 특히 무용과 음악의 공통적 요소인 리듬의 사용이 통일되어야 하는가 분리되어야 하는가에 대한 논쟁이 중심이 되었다.

안무가 발란신은 무용수의 리듬은 음악의 리듬이 움직임에 반영되는 것이라고 하며 스트라빈스키 음악의 일정한 박동이 무용에 가지는 영향력과 중요성에 대해 언급하였다.<sup>34</sup> 무용에서 음악 리듬의 영향력에 대한 주장은 작곡가 라이히의 글에서도 찾아볼 수 있다. 그는 “인간에게 춤의 충동을 일으키는 것은 주로 음악에서 나타나는 일정한 박을 가진 리듬이다”<sup>35</sup> 라고 이야기 하며 무용과 음악의 관계에서 리듬을 필수적인 요소로 꼽았으며, 당시 커닝햄과 케이지의 영향으로 현대무용에서 리듬이 사라지고 있는 것에 대해 비판했다. 이와 같은 맥락에서 작곡가 건서 쉐러(Gunther Schuller,

<sup>32</sup> Constant Lambert, “Music and Action,” *What is Dance? : Readings in theory and criticism* ed. Rodger Copeland, Marshall Cohen (Oxford; New York: Oxford University Press, 1983), pp. 208-209.

<sup>33</sup> Vivian Fine, “Composer/Choreographer,” *Dance Perspectives* 16 (1963), p. 10.

<sup>34</sup> Minna Lederman ed., “The Dance Element in Stravinsky’s Music” *Stravinsky in the Theatre* (New York: Dance Horizons, 1968), p. 82.

<sup>35</sup> Steve Reich, “Notes on Music and Dance,” *Ballet Review* 4.5 (1973), p. 68.



1925~2015)는 “음악의 박자를 지속적으로 무시한 무용을 보는 것은 마치 마침표와 쉼표를 문장 중간 아무데나 넣어버린 문장을 읽는 것과 같”<sup>36</sup>으며 무용과 음악의 관계에 있어서 리듬이 서로 연관되어야 함을 주장했다.

하지만 이러한 의견은 지속되는 박자가 사라지고, 리듬이 매우 복잡해진 현대음악에는 적용되기 어려운 주장이었다. 이에 대해 작곡가 비비안 파인(Vivian Fine, 1913~2000)은 “현대무용에서 무용과 음악을 하나로 만드는 것은 일정한 비트의 리듬이 아니다. 자유로운 움직임과 소리 사이에는 그만의 리듬이 있다”고 이야기하며 무용이 반드시 음악의 리듬을 맞추는 것이 두 예술을 결합하게 하는 것은 아니라고 주장했다. 오히려 무용과 음악이 각각의 자유로운 리듬을 가짐으로써 두 예술은 대등하게 결합하며 이는 무용의 종합예술적 가치를 높인다고 보았다.<sup>37</sup> 즉 무용과 음악의 가장 근원적 요소인 리듬까지도 독립적으로 운영될 수 있음을 주장하였다.

이와 더불어 작품의 구조와 관련해서도 다양한 의견이 제시되었다. 이는 주로 음악의 형식적 구조가 무용에서 어떻게 반영되어야 하는가의 문제였다. 작곡가 홀스트는 구조는 관객이 무용을 더 깊게 이해할 수 있는 틀로 미술에서의 액자와 같은 것이라고 보았다. 홀스트는 무용에서 음악은 부차적인 것으로서 안무가에게 규율적인 틀을 제공해 주며 관객들이 무엇보다도 무용에 집중할 수 있게 도와주는 역할을 해야 한다고 주장했다.<sup>38</sup> 반면, 무용이론가 존 마틴(John Martin, 1893~1985)은 전통적인 음악의 구조는 무용에 방해가 된다고 주장했다. 그는 음악의 구조는

---

<sup>36</sup> Fine, 앞의 논문, p. 37.

<sup>37</sup> 위의 논문, p. 9.

<sup>38</sup> Louis Horst, *Pre-classic Dance Forms* (New York: Dance Horizons, 1972), p. 89. (재인용-Hodgins, 앞의 책, p. 16.)

무용에 맞지 않으며 무용 작품의 구조는 무용이 중심이 되어야 한다고 보았다.<sup>39</sup> 이러한 관점에서 커닝햄과 케이지는 무용은 음악의 형식을 따르는 것을 가장 피해야 하며 무용이 음악으로부터 완전히 해방되어야 한다고 주장하였다.

20세기의 무용과 음악에 관한 이러한 논의들은 실제창작과는 거리가 있는 철학적인 논쟁이었지만, 결과적으로는 안무가들과 작곡가들 개개인의 작품미학에 영향을 주었고 창작의 과정에서 두 예술 중 어느 것에 더 중심을 뒀야 하는지에 대해서 각각의 의견을 가지게 되었다.<sup>40</sup>

지금까지 살펴본 논의들이 무용과 음악이 조화롭게 결합하기 위해서 두 예술이 과연 어떠한 형태로 만나야 하는가, 그리고 어떠한 시점에서 어떠한 형식을 서로에게 양보를 하여야 효과적인 표현이 되는가와 같은 질문을 던져 두 예술의 관계에 대한 다양한 의견을 펼쳤다면 20세기의 실제 무용 작품들은 이에 대한 답변을 제시하고 있다. 본 논문의 분석 대상인 데 케어스메케르의 《파세》는 이러한 논의 중심이 될만한 작품으로, 작품 안에서 나타나는 무용과 음악의 관계에 대한 연구는 이러한 질문에 대해 하나의 해답을 제시할 수 있을 것이다.

---

<sup>39</sup> John Martin, "Form and Composition," *Introduction to the Dance* (New York: Dance Horizons, 1968), p. 78.

<sup>40</sup> Hodgins, 앞의 책, p. 18.

## 2.2. 코리오뮤지컬로지(choreomusicology)의 등장

20세기 현대무용에서 다양한 음악적 실험을 시도한 작품들이 등장하면서 두 예술의 관계에 대한 다양한 논의가 나타나기 시작했지만 그것은 특정 무용작품이나 그에 쓰인 음악에 관해 이야기할 때 산발적으로 나타났으며, 하나의 학문적 연구분야로는 매우 미약한 상황이었다.<sup>41</sup> 하지만 무용과 음악이 가진 관계의 중요성이 대두되면서 20세기 후반으로 갈수록 두 예술의 관계를 통합적인 시각에서 바라보는 연구가 점차 활발해졌으며, 이론가들과 예술가들은 무용과 음악의 관계에 대한 나름의 공식을 세우면서 학문적 연구의 틀을 마련하려고 시도하였다.

호주의 심리학자이자 안무가인 베스 쉘튼(Beth Shelton)은 무용과 음악의 사이에서 가능한 관계를 크게 세가지로 나누었다. 그것은 움직임과 음악의 표현을 동일시 한 ‘미키마우징’(Mickey-Mousing) 관계, 무용과 음악이 각각의 영역에서 존재하며 공존하는 ‘분리하여 창작’하는 관계, 그리고 무용과 음악이 상호작용하는 파트너로 연관되어있지만 동시에 분리되어있는 ‘협업’의 관계이다.<sup>42</sup> 첫 번째 관계가 무용이 음악에 종속적인 관계라면, 두 번째 관계는 무용과 음악이 분리된 관계, 세 번째는 이론가들과 예술가들이 이상적인 관계라 생각하는 두 예술이 대등한 상태에서 상호작용하는 관계로 볼 수 있을 것이다.

---

<sup>41</sup> 여기에는 예술 간 용어의 차이 등으로 인한 체계적 분석의 어려움과 함께 두 예술이 모두 추상성을 지니는 시간예술이라는 점이 중요한 원인으로 작용하였다. 음악의 분석은 악보가 있기 때문에 비교적 연구가 수월하나, 무용은 상용화된 무보가 없기 때문에 연구가 더 까다롭기 때문이다.

<sup>42</sup> Manson, 앞의 논문, p. 17.

또한 작곡가 타마스 웅베리(Tamas Ungvary)와 사이몬 워터스(Simon Waters), 그리고 안무가 피터 라카(Peter Rajka)는 무용과 음악의 상호관계를 네 가지로 분류했으며,<sup>43</sup> 이들의 분류는 쉘톤의 분류와 유사한 모습이다. 첫 번째는 ‘미키마우징’으로 비유되는 음악과 무용의 움직임이 비슷한 관계이다. 음악의 리듬에 무용의 리듬이 반응하여 동일하게 움직이며, 음악의 프레이즈나 구조 또한 동일하게 나타난다. 이는 앞서 댄솔트가 언급한 20세기의 무용과 음악의 주요 관념 중 ‘음악의 시각화’와 같은 관계이다. 두 번째는 두 예술이 일치되기도 하고 불일치 되기도 하는 일종의 대화와 같은 관계로, 리듬, 프레이즈, 제스처 등의 다양한 관계에서 상호작용이 나타난다. 이는 댄솔트가 언급한 ‘대위법’에 해당되는 관계로도 볼 수 있다. 세 번째 관계는 하나의 구조(예를 들면, 음악)가 독립적으로 존재하며 그 구조에 다른 구조(예를 들면, 무용)가 의존하는 경우, 즉 관계의 무게가 한쪽으로 치우친 관계이다. 그리고 마지막 네 번째는 커닝햄과 케이지로 대표되는 두 예술이 완전히 독립되어 상호작용하는 관계이다.

같은 해에 음악학자 폴 호진스(Paul Hodgins)는 ‘코리오뮤지컬’(choreomusical)이라는 용어와 함께 무용과 음악의 관계에 대한 새로운 시각을 제시했다. 코리오뮤지컬은 ‘무용의-’를 뜻하는 단어 ‘choreo-’와 ‘음악의-’를 뜻하는 단어 ‘musical-’의 합성어로 호진스의 1992년 저서 *Relationship Between Score and Choreography in Twentieth Century Dance, Music, Movement and Metaphor*에서 ‘움직임-소리’(movement-sound) 혹은 ‘무용-음악’(dance-music)을 지칭하는데 사용된 신조어이다. 호진스의 연구 이후 ‘코리오뮤지컬로지’(choreomusicology)는 무용과 음악의 관계하는 연구분야에 이론적 틀

---

<sup>43</sup> Tamas Ungvary, Simon Waters and Peter Rajka, “NUNTIUS: A computer system for the interactive composition and analysis of music and Dance,” *Leonardo* 25/1 (1992), pp. 59-68.

을 형성하며 전개되었으며, 하나의 독자적 분야를 형성하였다.<sup>44</sup> 호진스에 의해 시작된 ‘코리오뮤지컬’ 담론은 이후 무용학자 댄솔트, 스테파니 조던(Stephanie Jordan) 등에 의해 이어졌으며 이들이 제시한 작품의 분석적 틀에 따라 다양한 연구들이 진행되고 있다.

코리오뮤지컬로지에서는 두 예술의 상호작용을 통합적으로 고찰하는 데에서 생기는 제약을 해소하려는 목적을 가진 분석의 방법론에 대한 연구도 활발해졌다.<sup>45</sup> 대표적으로 호진스는 음악과 무용동작의 세부적 요소를 비교하고 두 예술의 관계 그 특성에 따라 몇 가지로 나누었으며, 이를 실제 작품분석에 사용하였다. 그가 무용과 음악을 비교한 방법은 음악을 신체의 움직임으로 표현한 에밀 자크-달크로즈(Émile Jacques-Dalcroze, 1865~1950)의 영향을 받아 만들어진 것으로 볼 수 있으며, 무용작품 안에서 무용과 음악의 관계를 비교 분석하는데 있어서 활용될 수 있는 방법이다.

호진스는 음악과 무용의 관계를 내재적 관계와 외부적 관계 두 가지로 구분하였다. 내재적 관계는 작품의 리듬, 다이내믹, 텍스처 등과 같은 작품의 구조적 요소들과 관계된 것들이다. 이는 음악의 리듬과 무용의 리듬이 어떻게 관계되는지, 음악의 형식과 무용의 형식은 어떻게 관계되는가와 같은 질문에 답하게 된다.

---

<sup>44</sup> Todd Coulter, “Paul Taylor’s Meticulous Musicality: A Choreomusical Investigation,” *Dance Chronicle* 37 (2014), pp. 63-84; Inger Damsholt, “Choreomusical Discourse: The Relationship Between Dance and Music,” (Ph.D. Diss., University of Copenhagen, 1999); Inger Damsholt, “Mark Morris, Mickey Mouse and Choreomusical Polemic,” *Opera Quarterly* 22/1 (2006), pp. 4-21; Stephanie Jordan, “Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge,” *Dance Research Journal* 43/1 (2011), pp. 43-64.

<sup>45</sup> Paul H. Manson, “Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice,” *Research in Dance Education* 13/1 (2012), pp. 5-24; Juliet McMains and Ben Thomas, “Translating from Pitch to Plie: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars,” *Dance Chronicle* 36 (2013), pp. 196-217.

한편 외부적 관계는 음악이나 무용의 감정적 요소나 서사적 요소와 같은 가진 맥락과 관계된 요소들이다. 이를 테면 음악의 감정은 무용의 감정과 어떻게 관계되는가, 음악이 가진 서사적 내용과 무용의 내용은 어떻게 관련되는가와 같은 것들이다.<sup>46</sup>

관계		음악	무용
내재적 관계	리듬	박동, 악센트, 박자	움직임에 의해 나타나는 악센트, 박자
	다이내믹	소리의 크기, 음악적 표현의 크기	안무적 제스처의 크기, 움직임의 밀도
	텍스처	악기의 수, 음악적 편곡	무용수들의 수
	구조	프레이징, 형식	프레이즈나 구조에 부합되는 모티프나 형태
	형태	음색, 음역	움직임의 부드러움이나 날카로움의 정도
	모방	움직임을 모방하는 소리	소리를 모방하는 움직임
외부적 관계	원형적인	상징적인 모습	상징적인 모습
	감정적	음악이 주는 감정	움직임이 주는 감정
	서사적	스토리 텔링	스토리 텔링

<표 1> 호진스 분류에 의한 무용과 음악의 관계

호진스가 분류한 내재적, 외부적 관계는 한 장면에서 동시에 여러 가지가 나타나기도 하고 한가지만 나타나기도 한다. 호진스에 따르면 무용과 음악은 요소 별로 위와 같이 관계를 맺으며, 동일한 시간의 흐름 안에서 관계를 맺는 방법은 세 가지의 경우로 나타난다. 그것은 동일하게 나타나는 경우, 한쪽에서 주제를 먼저 암시 하고 쫓아가는 경우, 앞의 주제를 되풀이시켜 상기시키는 하는 경우이다.

<sup>46</sup> Hodgins, 앞의 책, pp. 21-40.

이러한 그의 방법론은 무용의 관점을 충분히 반영하지 않은 음악 중심의 분류라는 비판도 존재하고 있으나,<sup>47</sup> 무용과 음악의 관계 연구에 적용 가능한 이론으로서 이후 학자들이 음악과 무용의 관계를 연구하는데 중요한 분석의 틀을 제공해 주었다.<sup>48</sup> 하지만 그의 분류 방법은 무용과 음악이 서로 다르게 움직일 경우보다는 음악의 시각화 사례를 분석하는데 초점이 맞추어 구성되어있어 모든 무용 작품에 그의 방법을 적용하기에는 무리가 있다. 따라서 본 연구에서는 호진스가 제시한 무용과 음악의 관계를 작품분석의 시작점으로 활용하였으며, 작품을 분석하여 기술하는데 있어서는 본 분석 작품에 맞는 형식으로 그 관계를 구성하였다.

---

<sup>47</sup> Jordan Stephanie, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London: Dance Books, 2000), p. 78.

<sup>48</sup> Manson, 앞의 논문, p. 20.

### Ⅲ. 《파세》의 특징과 구성

#### 1. 미니멀리즘적 표현과 음악과의 관계를 특징으로 하는 《파세》

##### 1.1. 《파세》에 나타난 미니멀리즘

《파세》는 음악과 밀접한 관계를 가지며 미니멀적 안무가 특징적으로 나타나는 작품이다. 라이히의 음악을 사용하여 만든 <피아노 페이즈(Piano Phase)><sup>49</sup>, <컴 아웃(Come Out)>, <바이올린 페이즈(Violin Phase)>, <박수 음악(Clapping Music)>으로 이루어져있으며, 안무적 표현과 구성에 있어서 데 케어스메케르 초기 안무경향의 특징인 미니멀리즘을 구축하는데 출발점이 되었다.

《파세》를 이루는 네 개의 작품 중 <바이올린 페이즈>와 <컴 아웃>은 데 케어스메케르의 뉴욕 유학시절, 그리고 <피아노 페이즈>와 <박수 음악>은 졸업 후 벨기에로 귀국하여 만들어진 작품이다. 네 작품 중 가장 처음 만들어진 <바이올린 페이즈>는 1981년 4월 뉴욕에서 단독으로 먼저 초연되었다. 그 해 가을 <컴 아웃>이 완성되었고, 티쉬 스쿨(Tisch School of the Arts) 졸업 쇼케이스에서 같은 학교 학생이었던 제니퍼 에버하드(Jennifer Everhard)와의 듀엣으로 발표되었다. 졸업 후 벨기에로 돌아온 데 케어스메케르는 나머지 두 작품을 완성하였고 네 개의 작품을 하나로 묶어 《파세, 스티브 라

---

<sup>49</sup> 음악과 무용 작품 간 혼란을 피하기 위해, 라이히의 작품은 《피아노 페이즈》, 《컴 아웃》, 《바이올린 페이즈》, 《박수 음악》으로 표기하고 《파세》를 구성하는 4 개의 무용 작품은 <피아노 음악>, <컴 아웃>, <바이올린 페이즈>, <박수 음악>으로 표기한다.



이히의 음악에 대한 4개의 움직임(Fase, Four Movement to the Music of Steve Reich)》이라는 제목을 붙였다. 단독공연이 가능한 한 시간 남짓한 길이로 만들어진 《파세》는 1982년 3월 브뤼셀에서 데 케어스메케르 자신과 무드라 학교(Mudra School)시절 동료인 무용수 미셸 안느 드 메이(Michèle Anne De Mey, 1959~)의 공연으로 초연무대를 가졌다.<sup>50</sup>

《파세》는 30여년 전 만들어진 작품이지만, 초연 이후 꾸준히 공연되었고 현재까지도 데 케어스메케르의 무용단인 로사스(Rosas)의 단골 레퍼토리로 그녀의 대표작 중 하나이다. 2002년에는 영상으로 제작되었으며, 최근에는 기존의 무대를 벗어나 미술관이나 박물관 등 다양하고 실험적인 장소에서도 공연되고 있다.<sup>51</sup>

작품을 발표할 당시 데 케어스메케르는 첫 작품인 《아쉬(Asch, 1980)》이후 겨우 두 번째 작품을 발표하는 20대 초반의 젊은 신인 안무가였다. 하지만 벨기에에서의 《파세》의 초연으로 데 케어스메케르는 하루 아침에 예술계의 주목을 받게 되었다.<sup>52</sup>

데 케어스메케르는 《파세》를 비롯한 초기작품들을 통해 미니멀 무용의 대표 안무가로 평가 받고 있지만, 사실 그녀가 《파세》를 만든 시기는 무용분야에서 미니멀리즘이 유행하던 시기가 아니었다. 무용에서 미니멀리즘이 처음 나타난 것은 시기적으로는 1960년대 이후, 포스트모던시기이다. 포스트모던댄스의 등장과 함께 나타난 미니멀 무용은 기존의 무용이 추구하던 추상적이고 주관적인

<sup>50</sup> Bojana Cvejic and Anne Teresa De Keersmaecker, *A Choreographer's Score* (Brussels: Mercatorfonds and Rosas, 2012), pp. 23-24.

<sup>51</sup> 2011년 1월 22일과 23일에는 미국의 뉴욕 현대미술관(Museum of Modern Art in New York)에서, 2012년 6월 18일부터 6월 20일까지는 영국 테이트 모던(Tate Modern)의 더 탱크스(The Tanks)에서 공연되었다.

<sup>52</sup> Rosalyn Sulcas, "Rendezvous with Reich," *New York Times*, 2008년 10월 19일, AR27.

표현을 거부하고 신체의 움직임 강조하는 형태의 움직임을 추구한 하나의 특징적 경향이다.<sup>53</sup>

초기 포스트모던댄스의 주축이었던 이본 레이너(Yvonne Rainer, 1934~), 스티브 팩스톤(Steve Paxton, 1939~), 루신다 차일즈(Lucinda Childs, 1940~), 트리샤 브라운(Trisha Brown, 1936~) 등으로 대표되는 저드슨 시어터(Judson Theatre Group)의 안무가들을 중심으로 나타난 미니멀 무용은 요소들을 제한적으로 사용하였다. 이들은 발레나 초기 현대무용에서 주로 나타나던 연극적 인물의 설정이나, 춤의 기교 과시, 무용의 표현적인 효과를 위한 무대장치 소품 음악 의상의 사용을 자제하였다. 또한 작품의 구성요소로서 변화나 절정에 대한 형식적 구조도 축소하거나 제거하는 모습을 보였다.<sup>54</sup>

이러한 절제된 표현과 형식은 자연스럽게 무용수의 신체에 대한 관심으로 이어졌고, 움직임 그 자체에 집중하도록 하였다. 움직임과 신체에 대한 관심은 일상의 신체에 대한 관심으로 나타났으며 무용수의 신체에 대한 인식이 변하게 하였다. 포스트모던댄스는 모던댄스에서 추구하던 매력적이고 훈련되고 다듬어진 신체가 아닌 평범한 인간이 지니는 일상적인 신체를 고집했다.<sup>55</sup> 무용수들은 무대에서 단순하고 일상적인 움직임을 보여주었다. 이를테면 걷기, 뛰기, 앉기, 눕기 등의 일상의 움직임을 무용의 동작에 포함시켰고 의상 또한 장식을 배제한, 움직이기 편한 일상의 것을 착용했다.<sup>56</sup>

이러한 일상성의 수용은 무용수의 테크닉 과시가 아닌 신체 이미지를 확대하는 결과를 가져왔으며, 춤의 본질로서의 인간의

---

<sup>53</sup> 샬리 배인즈, 『포스트모던댄스』, 김명숙 번역(서울: 삼신각, 1991), p. 216.

<sup>54</sup> 엄성은, “미국의 초기 포스트모던댄스에 나타난 미니멀리즘에 대한 연구,”(이화여자대학교 석사학위논문, 1996), p. 28.

<sup>55</sup> 민성희, “포스트모던댄스의 미니멀리즘과 한국창작춤에 나타난 미니멀리즘 비교 연구,” 『체육학회지』 39/3 (2000), p. 1007.

<sup>56</sup> 엄성은, 위의 논문, p. 29.

신체가 강조되었고 그 범위를 확장시켰다. 다시 말해, 무용의 본질을 인간의 신체와 움직임에 두는 것은 무용의 표현범위를 넓혀주었고 다른 예술로부터 독립된 주체적인 예술로서의 정체성을 갖게 하는데 영향을 주었다. 미니멀 무용에서 움직임은 그것이 의미하는 바 때문이 아니라 그 자체로서 중요하게 되었고 무용의 중심은 춤추는 동작 그 자체가 되었다.<sup>57</sup>

미니멀 무용에서 나타난 기법적인 특징 중 가장 중요한 것으로 반복성을 들 수 있다. 미니멀리즘 경향을 띠는 다른 예술에서도 공통적으로 사용된 반복의 기법은 무용에서는 동작의 지속적인 반복으로 나타났다. 로라 딘(Laura Dean, 1945~)을 비롯하여 브라운, 차일즈, 팩스톤 등 저드슨 시어터와 연관된 안무가들은 미니멀리즘 경향의 반복기법을 그들의 작품에서 자주 사용하였으며, 그 표현방법은 안무가 별로 조금씩 다르게 나타났다.<sup>58</sup>

안무가 데 케어스메케르는 포스트모던댄스에서 시작된 미니멀리즘을 이어 받아 자신의 안무방식을 확립시키며 미니멀리즘 춤의 계보를 이어나갔다. 그녀는 미니멀리즘의 반복 기법, 표현의 제한 등의 기법적인 측면을 안무에 가져왔다.

《파세》는 움직임이나 구성에 있어서 극도의 단순함을 추구하는 미니멀리즘적 경향이 나타나는 작품이다. 단순하고 반복적인 움직임들이 특징적으로 나타나며, 감정의 표현보다는 움직임 자체에 집중한다. 포스트모던댄스에서 나타난 기교적이지 않은 일상적인 동작들도 《파세》에서 특징적으로 나타난다. 팔을 몸 주변으로 휘두르고, 걷고 턴을 하고, 점프를 하는 등의 동작은 모두 일상에서 가져와 변형시킨 것이다.

---

<sup>57</sup> 허영일, 앞의 책, pp. 17-18.

<sup>58</sup> 민성희, 앞의 논문, pp. 1004-1019.

《파세》의 구성과 움직임에 나타난 미니멀리즘적 특징은 무용외적인 장치에서도 드러난다. 무용수의 동작에 집중하기 위하여 무대의 세트와 조명은 모두 최소한으로 표현된다. 세트에는 동작에 필요한 의자를 제외하고는 아무것도 없으며, 조명 역시 무용수의 동작을 강조하고 동선을 보여주는 기본적인 역할만을 할 뿐이다. 무용수의 의상 역시 매우 간결하여 턴 동작이 많은 <피아노 페이즈>와 <바이올린 페이즈>에서는 무릎 길이의 원피스 의상을, 그리고 <컴 아웃>과 <박수 음악>에서는 셔츠와 바지를 착용하고 있다. 신발은 모두 하얀 운동화를 신는 것이 특징적이다.



<사진 1> 왼쪽 위부터 시계 방향으로 각각 <피아노 페이즈>, <바이올린 페이즈>, <박수 음악>, <컴 아웃>의 공연장면 (사진 출처: 로사스 홈페이지)

데 케어스메케르는 작품 《파세》의 미니멀적 안무를 시작으로 다음 작품 《로사스는 로사스를 춤춘다(Rosas danst Rosas, 1983)》를

통해 그녀만의 미니멀리즘 춤을 완성시켰다는 평가를 받으며 미니멀리즘의 대표 안무가로서 입지를 다졌다. 미니멀리즘 경향은 주로 그녀의 초기 작품들을 중심으로 나타났으며,<sup>59</sup> 1988년의 작품《오토네 오토네(Ottone Ottone)》까지 지속되었다.

## 1.2. 《파세》의 음악과 데 케어스메케르의 음악관

《파세》는 데 케어스메케르가 작곡가 라이히의 작품 중 4개의 곡, 《컴 아웃 (Come Out, 1966)》, 《피아노 페이즈(Piano Phase, 1967)》, 《바이올린 페이즈(Violin Phase, 1967)》, 《박수 음악(Clapping Music, 1972)》을 사용하여 안무한 작품이다. 이 곡들은 라이히의 초기 작품으로 미니멀리즘 경향을 띠고 있으며, 페이징 기법을 특징적으로 사용하였다. 《파세》를 이루는 4개의 작품의 순서는 음악 제작 년도와는 상관없이 데 케어스메케르가 정한 순서를 따르지만, 소재명은 음악의 제목을 그대로 쓰고 있다.

라이히를 직접 언급하고 있는 작품의 전체 제목과, 음악의 제목을 그대로 사용한 소재명을 통해 이 작품과 음악 간의 밀접한 연관성을 예상할 수 있다. 또한 작품 전반에 나타나는 미니멀리즘 특징 역시 라이히의 음악으로부터 영향을 받은 것으로 미루어 짐작할 수 있다.

---

<sup>59</sup> 일반적으로 미니멀리즘경향이 강하게 나타나는 《미크로코스모스(Mikrokosmos, 1988)》까지를 초기 작품으로 구분한다. 안무가 자신 역시 《미크로코스모스》이후 작품인 《오토네 오토네(Ottone Ottone, 1988)》부터 《키퍼 스틸(Keeping Still, 2007)》까지의 시기를 중기라고 이야기 하고 있는 것으로 보아 안무가 역시 그 구분에 동의하고 있음을 알 수 있다.

하지만 작품에서 보이는 무용과 음악과의 밀접한 연관성과는 달리, 실제 창작과정에서 작곡가와 안무가 간의 교류가 있었던 것은 아니다. 데 케이스메케르는 라이히의 연주가들과 교류가 있었을 뿐,<sup>60</sup> 실제 이 작품을 라이히에게 보인 것은 작품이 만들어지고 10년 이상이 지난 1999년이 되어서였다.<sup>61</sup>

한편 작곡가와 안무가의 협업으로 이루어지는 작품의 경우에는 작품의 창작과정에서 두 예술가 간의 교류가 가능하기 때문에 작품 안에서 음악과 무용이 관계를 갖기가 상대적으로 용이하다. 협업의 방식에 따라 차이가 있지만, 창작의 과정에서 작곡가가 안무의 구성과 분위기에 맞게 음악을 무용에 맞추어 작곡하거나 작품이 완성되기 전까지 안무에 맞추어 수정하는 것이 가능하다. 따라서 안무자체가 작품의 중심이 되며 음악적 구조나 표현은 무용을 보조하는 역할로 사용된다.

그러나 기존의 음악을 선택하여 안무하는 경우 음악을 안무에 맞게 편집 하지 않는 이상 음악은 이미 완성된 작품으로 존재하며 대신 완성되지 않은 안무에 무한한 가능성이 주어진다. 즉 이러한 작업방식에서는 안무가의 음악에 대한 해석이 중요해지며, 안무가의 음악성과 음악활용능력이 여실히 드러난다.

안무가가 기존의 음악을 선택하여 안무하는 경우 두 가지의 방법을 생각해볼 수 있다. 음악을 먼저 선택한 후 안무하는 경우와 안무작업을 어느 정도 진행한 후 그에 맞는 음악을 선정하는 경우이다. 《파세》의 작업 과정은 전자의 경우에 해당된다. 안무 창작 이전에 음악을 먼저 선택하고, 편집이나 변형 없이 음악

---

<sup>60</sup> 데 케이스메케르는 뉴욕유학생활 당시 라이히의 앙상블 연주자인 쉘 기보리(Shem Guibbory), 너릿 틸스(Nurit Tilles), 에드먼드 니먼(Edmund Niemann)을 만났다. <바이올린 페이즈>를 만들 당시 이들과 교류를 지속하여 1981년 ‘초기 모던 댄스 축제’(Festival of Early Modern Dance)에서 초연할 당시에도 이들이 음악을 연주하였다.

<sup>61</sup> Sulcas, 앞의 기사, AR 27.

전체를 그대로 사용하였다. 따라서 《파세》에서는 안무가의 음악에 대한 해석과 음악을 움직임으로 표현하는 안무가만의 언어가 짙게 드러난다.

데 케어스메케르는 《파세》에서 무용 구성에 따라 음악의 길이나 순서를 임의로 편집하지 않고 원곡을 그대로 사용하며 음악 구조와의 조화를 시도하였으며, 유사한 기법적 특징을 가진 한 작곡가의 곡들을 모아서 하나의 작품 안에 사용함으로써 작품 안에서 음악적 통일성도 염두에 두고 있었다고 추측해볼 수 있다.

작품 《파세》에서 음악이 높은 비중을 가지고 창작되었듯, 데 케어스메케르는 다수의 인터뷰를 통해서도 안무작업에서 음악의 중요성을 강조한 바 있다. 그녀는 “안무작업에 있어 에너지 측면에서 음악이 가장 영향력 있는 요소”이며, “음악은 창작을 하는 가장 중요한 요소이며 시작하는 포인트”<sup>62</sup>라고 설명한다. 또한 “나는 음악에서부터 안무를 배운다. 그리고 음악이 춤의 단어를 찾아내는 시작점이고 그 시작점에서 춤의 문장이 만들어지고 문단이 만들어지는 것이다. 나는 음악에서부터 발전시켜가는 그 전략에 아주 흥미를 느낀다.”라고 말한 바 있듯이 데 케어스메케르의 안무창작 과정에서 음악은 안무의 구성을 결정할 정도로 큰 영향력을 가지고 있다고 볼 수 있다. 음악은 안무창작과정의 가장 중요한 요소이며, 작품의 시작점이고 창작의 원동력이 되기도 하는 것이다.

이렇듯 창작과정에서 음악이 큰 역할을 하는 이유는 데 케어스메케르의 성장 배경에서도 찾아볼 수 있다. 무드라 학교<sup>63</sup>에

---

<sup>62</sup> 김정신, 앞의 기사.

<sup>63</sup> 프랑스 안무가인 모리스 베자르(Maurice Bejart, 1927~2007)가 세운 무용학교이다. 벨기에에 위치하며, 1970년부터 1988년까지 운영되었다. 안무에 대한 남다른 철학을 가지고 있던 베자르는 1970년 무드라 학교를 설립한 이후 18년 동안 무용창작 즉

진학해 정식으로 무용을 전공하기 전까지 그녀는 플루트를 전공하는 학생이었으며, 무용의 테크닉을 비롯하여 전반적인 예술에 대한 이해와 음악교육을 강조한 무드라 학교의 커리큘럼 역시 그녀에게 영향을 미쳤을 것이다.

그녀가 자신의 ‘예술적 딜러’(artistic dealer)<sup>64</sup>라고 부르는, 무드라 학교 재학시절부터 교류해 온 작곡가이자 영상제작자인 티에리 드 메이(Thierry de Mey, 1956~ )의 영향 또한 언급할 수 있다. 데 케어스메케르가 《파세》에 사용한 라이히의 음악을 처음 접하게 된 것은 드 메이를 통해서였으며, 그 이후에도 그를 통하여 다양한 음악을 접하고 무용에 사용할 수 있었다.

《파세》 이후 데 케어스메케르의 음악에 대한 깊은 관심은 작품 안에서 다양한 음악의 사용과 다양한 작업방식으로 이어졌다. 《로사스는 로사스를 춤춘다》에서는 기존 작곡된 곡을 선택하여 작업하는 방식이 아닌, 작곡가와 협업을 통해 안무와 음악을 동시에 작업하는 방식을 시도하였다. 새로 작곡된 미니멀 음악을 사용하여 음악과 무용을 더욱 밀접하게 결합시키고자 하였으며 기존에 작곡된 대가들의 음악을 안무와 결합하려는 작업을 이어나갔다. 다양한 시대의 작품과 장르를 향한 도전과 더불어, 즉흥음악이나 무대 위에서 라이브음악 연주와 무용이 함께 이루어지는 작품<sup>65</sup> 또한 특징적인 경향으로 나타났다.

---

안무를 연구하는 세계 유일의 기관으로 운영했다. 클래식 발레뿐 아니라, 요가, 제스처, 노래, 리듬, 화성법, 무대디자인 등을 망라하는 독특한 커리큘럼을 통해 단순히 춤추는 기술을 가르치는 것에서 한 발 더 나아가 학생 스스로 본인의 테크닉과 안무세계를 구축하기 위한 준비과정을 교육했다.

<sup>64</sup> Cvejic and De Keersmaeker, 앞의 책, p. 79.

<sup>65</sup> 데 케어스메케르가 라이브 음악과 공연한 작품은 《미크로코스모스(Mikrokosmos, 1987)》, 《배후지(Achterland, 1990)》, 《에르츠(Erts, 1992)》, 《모짜르트/콘서트 아리아(Mozart/Concert Aria's, 1992)》, 《토카타(Toccata, 1993)》, 《아모르/콘스탄테(Amor constante, más allá de la muerte, 1994)》, 《키녹(Kinok, 1994)》, 《정화된 밤



데 케어스메케르가 다양한 음악과의 결합을 시도하며 사용한 여러 작곡가의 곡들 중에 라이히의 음악을 특히 선호한 것은 눈에 띄는 점이다. 데 케어스메케르는 작품 《파세》 이후 《드러밍(Drumming, 1997)》에서 라이히의 동명의 작품 《드러밍(Drumming, 1971)》을, 《비(Rain, 2001)》에서는 《18인의 음악가를 위한 음악(Music for 18 Musicians, 1974)》을 사용하며 라이히 음악에 꾸준한 관심을 보였다.

---

(Erwartung/Verklärte Nacht, 1995)》, 《숲(Woud, Three Movements to the Music of Berg, Schönberg & Wagner, 1996)》, 《방금 전(Just Before, 1997)》, 《드러밍(Drumming, 1998)》, 《파란 수염 공작의 성(Duke Blue-beard's Castle, 1998)》, 《포(For, 1999)》, 《실제 시간(In Real Time, 2000)》, 《비(Rain, 2001)》, 《에이프릴 미(April Me, 2002)》, 《신문(Zeitung, 2008)》, 《앙 아트당(En Atedant, 2010)》, 《체세나(Cesena, 2011)》, 《파르티타 2(Partita 2, 2013)》가 있다.

## 2. 라이히의 미니멀 음악 어법

본 논문은 작품 《파세》안에서 미니멀 무용과 음악이 어떠한 관계를 가지며 결합하고 이 결합이 어떠한 효과를 도출하는지 분석하는 것을 목표로 한다. 앞서 언급했듯이 《파세》는 이미 작곡된 음악을 선곡한 후 창작이 이루어진 작품이다. 따라서 작품에 나타난 무용과 음악의 관계를 분석하기에 앞서 작품에 사용된 음악의 특징을 먼저 살펴볼 필요가 있다. 다음에서는 기존에 정립된 미니멀 음악의 특징과 《파세》에 사용된 라이히의 음악의 특징을 짚고 넘어갈 것이다.

### 2.1. 미니멀 음악

1960년대 중반 뉴욕을 중심으로 나타난 예술사조인 미니멀리즘은 최소한의 재료를 가지고 제작된 매우 단순한 형태의 작품을 지칭한다. 미술에서 비롯된 미니멀리즘은 거의 동시에 음악에서도 구체화되었다.<sup>66</sup> 미국에서 활동하던 작곡가들을 중심으로 나타난 미니멀리즘 음악은 단조롭고 반복적인 음형, 엄격한 진행과정과 점차적인 변형을 특징으로 하였다.<sup>67</sup> 그러나 작곡가들은 ‘최소’라는 미학적 이념은 공유하지만 그 표현방법에서는 각자의 개성을 드러냈다.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> 서의석, “필립 글래스,” 『20세기 작곡가 연구 4』, 이석원 외 책임편집 (과주: 음악세계, 2008), p. 457.

<sup>67</sup> Michael Nyman, ‘Minimal Music’, *The Spectator* 221/7320 (October 1968) pp. 518-519, (재인용 - Keith Potter ed. *Ashgate Research Companion to minimalist & Postminimalist Music*, p.1)

<sup>68</sup> 서의석, 위의 책, p. 457.

음악학자 키스 포터(Keith Potter)는 미니멀 음악의 특징을 그 기법을 중심으로 몇 가지로 정리하였는데, 그것은 정체되어있는 화성(harmonic stasis), 반복(repetition), 점진적인 과정(gradual process), 지속적인 박자(steady beat), 초기연주관습에서 비롯된 고정된 악기편성(static instrumentation), 메타음악(meta music), 순음 조율(pure tuning), 인식 가능한 구조(audible structure)<sup>69</sup> 등이다.

이러한 미니멀 음악의 여러 가지 특징 중, 공통적으로 많이 언급되는 요소는 단순성, 반복성, 과정으로서의 음악 등 3가지 정도로 이는 본 논문에서 분석한 작품에서도 공유되는 특성들이다.

먼저 최소한의 소재를 기본단위로 하는 단순성을 이야기할 수 있다. 미니멀리즘 미술에서 대상의 본질만을 남기며 최소단위의 작품을 지향하는 것으로 나타났던 미학적 이념은 미니멀 음악에도 비슷하게 적용되었다.<sup>70</sup> 미술에서 보이는 최소한의 소재의 사용은 음악에서 선율을 기본 패턴으로 제한하는 것으로 나타났다. 이때 기본 패턴의 선율은 어딘가를 향해 진행하고자 하는 방향성이 없다. 화성 역시 전통적인 기능화성으로 화음이나 12음열 음악과 같은 무조성의 화음을 사용하지 않고 기능을 하지 않는 단순 조성의 음향이나 선법적인 화음으로 제한되어 하모니의 울림 자체를 강조한다. 방향성이 없는 선율과 화성으로 인한 선형적인 진행이 배제된 미니멀 음악에서 리듬 역시 일정한 리듬패턴으로 제한된다.<sup>71</sup>

이처럼 최소한으로 제한된 소재의 사용은 미니멀 음악의 또 다른 중요한 특징 중 하나인 반복성과 연결된다. 일정한 패턴으로 제한된 선율, 화성, 리듬은 계속되는 반복의 과정을 통해 지속된다. 미니멀 음악에서 리듬패턴은 끊임없이 지속되는 박동을 가지며, 마치

<sup>69</sup> Keith Potter ed. *Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*, (Farnham: Ashgate Publishing, 2013), pp. 4-6.

<sup>70</sup> 오희숙, 『20 세기 음악 1』 (서울: 심설당, 2004), pp. 269-270.

<sup>71</sup> Keith Potter, 위의 책, pp. 4-6.

음악의 흐름이 더 이상 전개하지 않는 것처럼 보일 때에도 작품의 시작부터 끝까지 작품전체의 배경이 된다. 이 때 지속되는 일정한 리듬의 반복은 강조를 하거나 일관성을 부여하기 위해 쓰이는, 즉 전통적인 서구음악에서 어떠한 목적을 가진 반복과는 다르다. 미니멀 음악에서 반복은 음악을 실현하기 위한 하나의 장치 또는 기법으로서 사용되는 것이다.

단순성과 반복성과 함께 미니멀 음악의 또 다른 특징은 과정으로서의 음악이다. 기승전결이 있는 건축적 구조를 가진 기존의 음악과는 달리 미니멀 음악의 무목적성은 일반적으로 클라이맥스와 같은 목표를 가지고 전개되는 극적인 구성을 거부하며, 인과 관계의 존재를 부정한다.<sup>72</sup> 즉 미니멀 음악은 기존음악의 변증법적 전개방식을 탈피하여 일정한 패턴이 반복되는 순간의 과정 그 자체에 집중한다.

단순성과 반복성을 통한 과정으로서의 음악이라는 미니멀 음악의 관념 변화는 청중과의 관계에서도 변화를 가져온다. 전통적 고전 음악, 낭만 음악 그리고 대부분의 20세기 음악에서까지 청취자는 작곡자가 의도한 음악의 형식을 따라가면서 들었다. 하지만 인과관계의 건축적 구조가 사라진 미니멀 음악에서 청중은 개개의 순간에 청취를 고정시킬 수 밖에 없는 상황에 직면하게 되며, 그 순간의 집중은 오랫동안 지속되는 음향의 흐름 속에서 시간의 제약이 없는 음악으로 환원된다.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> 박혜경, “지루함의 미학에서 본 미니멀 음악에서 반복의 역할,” 『음악 논단』 31 (2014), pp. 212-213.

<sup>73</sup> 오희숙, 앞의 책, p. 271.

미니멀 음악은 유난히 타 매체와의 결합이 활발하게 이루어졌으며, 현재까지도 그 경향이 이어지고 있다.<sup>74</sup> 무용분야에서 미니멀리즘 음악의 사용은 1960년대 이후부터 나타나기 시작했으며, 1980대 후반부터는 현대무용과 발레에서 그 사용이 빈번히 나타났다.<sup>75</sup> 미니멀 작곡가의 음악이 현대무용에 사용된 사례는 케이지와 커닝햄의 협업을 시작으로 여러 작품에서 찾아볼 수 있다. 특히 대표적인 미니멀 작곡가인 필립 글라스(Philip Glass, 1937~)의 음악은 많은 권위 있는 안무가들, 예를 들어 루신다 차일즈와 트와일라 타프 등의 작품에서 사용되었다.<sup>76</sup>

## 2.2. 《파세》에 사용된 라이히의 음악 어법

미국 미니멀 음악의 대표적 작곡가로 평가 받는 라이히의 음악은 총렬음악과 우연성음악의 작곡과정과 음향의 결과가 청각적으로 연결되지 않는다는 비판으로부터 시작되었다.<sup>77</sup> 라이히는 “음악적 과정이 작품의 모든 음과 음 사이(소리와 소리 사이)의 세부사항과

<sup>74</sup> Rebecca M. Doran Eaton, “Minimalist and Postminimalist Music in Multimedia: From the avant-garde to Blockbuster film” *Ashgate Research Companion to Minimalist Postminimalist Music*, ed. Keith Potter (Farnham: Ashgate Publishing, 2013), pp. 181-195.

<sup>75</sup> Jeremy Peyton Jones, “Accommodating the Threat of the Machine: the act of repetition in live performance,” 위의 책, p. 140.

<sup>76</sup> 루신다 차일즈의 《무제 삼중주(Untitled Trio, 1973)》, 트와일라 타프의 《위층의 방에서(In the Upper Room, 1986)》, 제롬 로빈스(Jerome Robbins, 1918~1998)의 《춤 작품(Dance Pieces, 1983)》에서 글라스의 음악이 쓰였다. 타프의 《4 중주(Quartet, 1989)》에서는 또 다른 미니멀 작곡가 테리 라일리(Terry Riley, 1935~)의 《G 노래(G Song, 1985)》가 음악으로 사용되었다.

<sup>77</sup> 허영환, “스티브 라이히,” 『20세기 작곡가 연구 4』, 이석원 외 책임편집 (파주: 음악세계, 2008), p. 436.

작품의 전체형식을 결정”<sup>78</sup>한다고 생각하며, “작곡의 과정과 올리는 음악이 하나가 되는 것”<sup>79</sup>에 관심을 가졌다. 그는 음악에서 변화가 일어나는 과정이 아주 자세히 들리기를 원했으며 지각 가능한, 과정의 음악을 추구했다. 이를 위해서 음악의 진행은 매우 느리고 점진적으로 일어나야 하며 그 변화의 과정을 듣는 것은 마치 ‘시계의 분침을 보는 것’과 같다고 비유하였다.<sup>80</sup> 잠시 동안 시계 분침을 보고 있으면 그것이 움직이는 것을 느낄 수 있듯이 음악 또한 관객이 주의를 기울여 들을 때 음악이 미세하게 움직이는 것을 느낄 수 있다는 것이다.

라이히의 점진적 과정으로서의 음악은 일정한 박동과 텍스처를 유지하는 동일한 패턴의 지속적 반복으로 나타났다. 이 때의 반복은 지속적으로 변해가는 과정으로서의 반복을 의미한다. 그는 특징적 작곡기법인 페이징 기법을 통하여 점진적으로 변화하는 과정의 음악을 실현시켰다. 《과세》에서 사용된 라이히 음악은 모두 이 페이징 기법이 중심이 되는 곡들이라는 공통점이 있다.

페이징 기법은 반복과 변화가 동시에 나타나는 미니멀 음악의 주요 기법으로, 《비가 올 것이다(It's Gonna Rain, 1965)》를 만드는 과정에서 착안되었다. 녹음된 음성의 한 부분을 두 대의 녹음기에서 동시에 여러 번 반복하여 재생하는 과정에서 한 녹음기의 재생속도가 조금씩 어긋나기 시작했다. 그 결과 한쪽 녹음기에서는 계속 반복되는 음성조각이 유지되고, 조금씩 어긋나는 다른 녹음기의 재생 음성조각이 중첩되면서 반복과 변화가 지속되고 있었다. 즉 반복과 변화의 요소를 동시에 얻을 수 있었던 것이다.

<sup>78</sup> Steve Reich, “Music as a Gradual Process,” *Writings about Music* (New York University Press, 1968), pp. 9-11. (재인용-서울대 서양음악연구소 『서양음악사원전』, p. 1353.)

<sup>79</sup> Reich, 위의 책, p. 1354. (재인용)

<sup>80</sup> 위의 책, p. 1353. (재인용)

라이히는 이 과정을 ‘페이징(phasing)’이라고 불렀다. 페이징 기법은 테이프 음악인 《비가 올 것이다》에서 처음 시도된 후 라이히의 작품 제목으로도 자주 등장할 만큼 그의 작곡 기법을 대표한다.<sup>81</sup> 특히 1965년부터 1972년 사이의 작품 중 《네 대의 오르간(Four Organs, 1970)》을 제외한 모든 곡에서 사용되었을 정도로 라이히의 초기 작품의 중심이 되었다.

《비가 올 것이다》 이후 라이히는 페이징 기법을 정교하게 다듬어 나간다. 녹음음악에서만 쓰던 기법을 실제 선율악기에 적용시키는 실험을 계속하여, 《피아노 페이즈》에서는 선율악기를 통해 페이징 기법을 라이브연주 음악에 적용하는데 성공했다.<sup>82</sup>

<악보 1> 《피아노 페이즈》 마디 2-3

《피아노 페이즈》에서 페이징 기법은 두 명의 연주자 중 두 번째 연주자의 가속을 통해 이루어진다. 첫 번째 연주자는 처음 속도를 유지하며 음형을 반복하는 반면 두 번째 연주자는 점점 속도를 빨리하며 음형을 반복한다. 그 결과 두 연주자의 음형이 조금씩 어긋나며 차이가 나는 페이징 기법이 나타나게 된다. 이 때 두 번째 연주자의 연주는 상대방의 연주를 시간차를 두고 반복하는 캐논적

<sup>81</sup> 허영한, 앞의 책, p. 436.

<sup>82</sup> 위와 같음.

효과를 내게 된다. 이와 같이 시간에 의해 차이가 나타나는 페이징 기법을 라이히는 “새로운 캐논적(canon)”기법이라 설명하였다.<sup>83</sup>

《피아노 페이즈》 이후 작품인 《바이올린 페이즈》에서는 기법이 더 정교해지면서 페이징 기법을 통해 결과적 음향 패턴(resulting pattern)을 발견하게 된다. 라이히는 이것을 “심리 음향학적인 부산물”(psycho-acoustic by-products)이라고 표현하는데, 이것은 애초에 의도된 것은 아니지만 지속적으로 반복되는 짧은 선율이 점점 쌓여가면서 그 부산물로 새로운 선율이 나타나는 것을 말한다.<sup>84</sup>

아래의 <악보 2>에서 마지막 성부의 멜로디는 결과적 음향 패턴의 예를 보여 준다. 결과적 음향 패턴은 페이징 기법으로 중첩된 선율들에서 들리는 음들을 강조하여 한 성부에서 하나의 선율선으로 연주함을 통해 나타난다. 라이히는 《바이올린 페이즈》에서 결과적 음향패턴을 선율적 요소로 활용하여 그의 음악에서 처음으로 선율의 중요성을 등장시켰다.

The image shows a musical score for 'Violin Phase' (악보 2). It consists of four staves. The first three staves show individual melodic lines with notes circled. Arrows point from these circled notes to a fourth staff at the bottom, which is labeled '결과적 음향 패턴' (Resulting Sound Pattern). This fourth staff shows a single melodic line that combines the notes from the previous staves. The label '(x 4 - 6)' is written above the fourth staff, and 'Fade in' is written below it.

<악보 2> 《바이올린 페이즈》 마디 9

<sup>83</sup> Reich, 앞의 책, p. 1353. (재인용)

<sup>84</sup> 허영한, 앞의 책, pp. 437-438.



《파세》에 사용된 라이히의 음악은 일정 패턴이 변하지 않고 지속되며 대신 페이지징 기법을 통해 변화를 만들어낸다. 《피아노 페이지즈》와 《박수 음악》에서는 성부 변화 없이, 《바이올린 페이지즈》와 《컴 아웃》에서는 패턴에 성부를 첨가해 가면서 변화의 점차적인 과정이 이루어진다.

지속적인 박동과 점진적 변화를 특징으로 하는 라이히의 음악은 많은 안무가들에게 영감을 주었으며, 실제 여러 무용작품에 사용되었다. 본 논문의 분석대상인 데 케어스메케르 작품 외에도 지리 킬리안(Jiří Kylián, 1947~)의 《추락 천사(Falling Angels, 1989)》, 제롬 로빈스(Jerome Robbins, 1918~1998)의 《8 개의 줄(Eight Lines, 1980)》등에서 그의 음악이 사용되었다. 이 외에도 그의 음악은 앨빈 에일리(Alvin Ailey, 1931~1989), 모리스 베자르(Maurice Béjart, 1927~2007), 루신다 차일즈, 시오반 데이비스(Siobhan Davies, 1950~), 엘리엇 펠드(Eliot Feld, 1942~), 라 루보비치(Lar Lubovitch, 1943~), 트와일라 타프 등 많은 유명 안무가들에 의해 사용되었다.<sup>85</sup>

라이히의 음악을 사용한 무용작품 중 《파세》를 비롯한 데 케어스메케르의 작품들은 비교적 대중적으로 널리 알려져 있는 편이다. 실제로 라이히는 인터뷰를 통해 자신의 곡을 사용한 데 케어스메케르의 안무에 대해 매우 만족감을 드러낸 바 있다. 1999년에서야 《파세》를 처음 접한 라이히는, 데 케어스메케르의 작품에 대해 “내 음악에 안무를 한 작품 중 최고”였다고 이야기하며, 오히려 “감정적, 정신적 단계에서 내 작품에 대해 배웠다고 느꼈다”는 평을 했다.<sup>86</sup> 또한 “음악이 가진 것보다 무용에 더 복잡한 무언가가 있는 것 같다”고 말하며 데 케어스메케르의 작품이 가진 표현성을 높이 평가했다.

---

<sup>85</sup> <http://www.steverreich.com/bio.html> [2015. 5.30. 마지막 접속]

<sup>86</sup> Sulcas, 앞의 기사, AR. 27.

데 케어스메케르 또한 미니멀리즘 작품을 추구한 초기 작품에 국한되지 않고 라이히의 음악을 꾸준히 사용한 것을 보면 그의 작품에 매우 호감을 가지고 있었음을 알 수 있다. 이처럼 데 케어스메케르가 라이히의 음악에 지속적인 관심을 보인 것은 라이히 작곡기법의 구조적 요소가 그녀가 추구하는 안무적 미학과 맞닿아있기 때문일 것이다. 점진적 진행을 보이는 라이히의 음악은 데 케어스메케르에게 매력적으로 다가왔으며, 음악의 구성방식에 있어서 데 케어스메케르가 추구하는 안무관과 매우 유사한 모습을 가지고 있었다.

그녀는 2008년 라이히와의 인터뷰에서 자신과 라이히의 작품의 유사성에 대해 이야기한다. 데 케어스메케르는 “나는 우리의 작업이 비슷한 점이 있다고 느낀다. 우리의 초기작업에서 나타난 페이지징 기법과 같이 과정으로서의 작품을 만드는 것이다.”라고 말했다. 라이히는 이에 대해 “우리 둘 모두 초기작에서 음악이나 무용에서의 한 단면이 작품 전체를 만들 수 있는 매우 고정되고 정밀한 구성방식에 집중해있었다”고 답하며 서로의 작업의 미니멀리즘적 유사성에 동의했다.<sup>87</sup>

《파세》의 창작에 앞서 라이히의 음악을 접한 데 케어스메케르는 인터뷰에서 “음악의 구조와 축적, 겹겹이 쌓여 드러난 아름다운 멜로디”에 매료되었고 라이히의 음악이 “무용을 위한 초대장”과 같다는 느낌을 받았다고 말한다.<sup>88</sup> 다음에서는 3장의 무용과 음악의 관계를 중점으로 한 분석에 앞서, 데 케어스메케르의 안무와 라이히 음악 구성을 먼저 살펴볼 것이다.

---

<sup>87</sup> Questions from Anne Teresa De Keersmaecker & Answers from Steve Reich, [www.steverreich.com](http://www.steverreich.com) [2015년 4월 5일 마지막 접속]

<sup>88</sup> Sulcas, 앞의 기사, AR. 27.

### 3. 단순성과 반복성을 특징으로 하는 《파세》의 움직임과 음악의 구성

#### 3.1. <피아노 페이즈>

《파세》의 첫 번째 작품인 <피아노 페이즈>는 두 명의 무용수를 위한 작품이다. 음악이 흐르는 20여분의 시간 동안 두 명의 무용수는 오른팔을 축으로 하여 움직인다. 오른팔을 뻗으며 한 방향으로만 도는 턴 동작과, 턴을 하면서 걷는 동작이 <피아노 페이즈>의 주요 움직임이다. 스텝은 비교적 단순하며 무대의 오른쪽과 왼쪽으로 이동하는 직선으로 동선이 이루어져있다.

<피아노 페이즈>는 짧은 3가지의 움직임이 작품의 중심이 되며, 3가지 움직임은 정해진 순서에 의해 결합하여 하나의 프레이즈를 만든다. 이 프레이즈는 작품전체를 이루는 기본패턴이 된다.

첫 번째 동작(이하 A)은 턴과 함께 직선의 동선으로 걸어갔다가 되돌아오는 형태이다. 턴을 하는 동시에 오른쪽 팔을 진행방향을 향해 어깨높이로 들어올리며 움직인다.





<사진 2> <피아노 페이지즈>의 첫 번째 동작(A) (출처: 《파세》 DVD)

두 번째 동작(이하 B)은 A와 비슷한 형태로 턴과 함께 직선의 동선을 걸어갔다가 되돌아 오는 동작이지만 스텝이 조금 더 복잡하다. 턴을 할 때 팔을 길게 뻗지 않고 구부리는 것도 A와의 차이점이다.



<사진 3> <피아노 페이지즈>의 두 번째 동작(B) (출처: 《파세》 DVD)

세 번째 동작(이하 C)은 세 움직임 중 가장 짧은 길이로, 오른팔을 A에서와 같이 어깨높이로 들어올리며 턴을 한다. 무용수는 왼발을 축으로 하여 오른발을 움직여 반 바퀴씩 돌게 된다.



<사진 4> <피아노 페이즈>의 세 번째 동작(C) (출처: 《파세》 DVD)

B와 C는 A에서 발전된 움직임으로 B, C모두 A에서 보이는 턴 동작과 오른팔을 어깨높이로 올리는 동작을 공유하고 있다.

<피아노 페이즈>의 세 움직임 A, B, C는 옆의 <표 2>와 같은 순서로 하나의 프레이즈를 구성한다. 이 프레이즈는 순서의 변화 없이 작품이 끝날 때까지 반복되며, 약간의 변형이 가해진다.

A B C4

A C4 B

A C4 C6 B C6

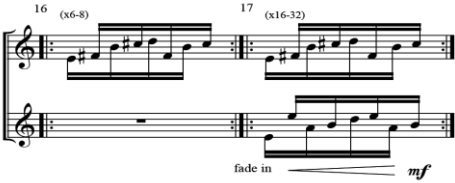
A C6 B C4 C6

<표 2> <피아노 페이즈>의 기본 패턴  
(알파벳 옆의 숫자는 동작이 반복되는 횟수)

<피아노 페이즈>에 사용된 라이히의 음악 《피아노 페이즈》는 두 대의 피아노 또는 두 대의 마림바를 위한 곡이다. 《피아노 페이즈》는 이전까지 테이프를 녹음된 음악으로 시도하던 페이징 기법을 실제 악기의 라이브 연주로 처음 실현시킨 곡이다.<sup>89</sup>

<sup>89</sup> 허영한, 앞의 책, p. 437.

《피아노 페이지즈》에서는 세 개의 음형 패턴이 기본이 된다. 각 음형 패턴은 모두 한 마디 길이이며 중심이 되는 패턴에 따라 곡을 크게 세 부분으로 나눌 수 있다. <표 3>의 악보에서 볼 수 있듯이 음형 패턴은 모두 16분 음표로 이루어져있다. 두 번째, 세 번째 패턴은 모두 첫 번째 패턴에서 파생된 음형으로 비슷한 구성음을 보이거나 각각 12박, 8박, 4박으로 그 길이가 점점 짧아진다.

Sect ion	마디	박자	악보
1	1-15	16분 음표 12박	 <p>구성음: E, F#, B, C#, D</p>
2	16-27	16분 음표 8박	 <p>구성음: E, F#, A, B, C#, D</p>
3	28-32	16분 음표 4박	 <p>구성음: A, B, D, E</p>

<표 3> 《피아노 페이지즈》의 기본 음형 패턴

### 3.2. <컴 아웃>

두 번째 작품인 <컴 아웃>은 두 명의 무용수가 의자에 앉은 상태로 움직이는 안무로 구성되어 있다. 360도로 돌 수 있는 한자리에 고정된 작은 회전의자에 앉은 두 무용수는 지휘를 하는 듯한 팔과 손 동작을 중심으로 하는 상체 위주의 움직임을 구사한다. <피아노 페이지즈>에서와 마찬가지로 오른손 동작이 중심이 되며 시선처리와 함께 머리를 기울이거나 돌리는 동작을 포함한다. 의자에 앉은 채로 모든 동작을 수행하기 때문에 무용수의 동선은 공간의 이동 없이 제자리에서 돌아가는 의자에 의해 바뀌는 몸 방향으로 표현된다.

무용수들이 의자에 앉아서 하는 무용은 필립 글래스의 오페라 《해변의 아인슈타인(Einstein on the Beach, 1976)》의 포스터 중 의자에 앉아있는 모습과, 피나 바우쉬(Pina Bausch, 1940~2009)의 《콘택트호프(Kontakthof, 1978)》에서 영감을 받은 것이다.<sup>90</sup>

<컴 아웃>은 두 가지의 움직임을 기본으로 한다. 첫 번째 동작(이하 D)은 지휘자가 지휘를 하듯 손목을 돌리며 손을 움직이는 것이다.



<sup>90</sup> Cvejic and De Keersmaecker, 앞의 책, p. 59.



<사진 5> <컴 아웃>의 첫 번째 동작(D) (출처: 《파세》 DVD)

두 번째 동작(이하 E)은 D에서 파생된 것으로, D와 같이 손을 돌린 후 두 손을 가슴높이로 올리게 된다.



<사진 6> <컴 아웃>의 두 번째 동작(E) (출처: 《파세》 DVD)

위의 두 동작은 지속적으로 반복되며, 기본패턴을 변형시키거나 새로운 움직임에 추가하는 방법으로 작품이 구성된다.

작품에 사용된 음악 《컴 아웃》은 악기가 아닌 사람의 음성을 녹음한 음원을 활용하여 만든 테이프 음악이다. 《컴 아웃》은



시민운동가 트루먼 넬슨(Truman Nelson)이 라이히에게 위촉한 곡으로, 백인을 살해한 혐의로 구속되어 유죄 판결을 받은 흑인 소년과의 인터뷰를 녹음한 내용 중 한 대목을 활용하여 만든 음악이다.

라이히는 녹음된 인터뷰 내용 중 발췌한 한 대목을 반복하거나 변형하여 페이징 기법을 사용한 작품을 만들었다. 인터뷰 내용 중 라이히가 주목한 대목은 구치소에서 이루어진 경찰관들의 폭행에 관한 부분이었다. 작품에 사용된 대목은 다음과 같다.

“I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them”

“저는 상처를, 말하자면, 열어서 피가 나오게 해서 그들에게 보여주어야만 했어요”

위의 대사가 잠시의 간격을 두고 세 번 반복되면서 음악이 시작된다. 이후 곡이 끝날 때까지 위의 대사 중 다섯 개의 단어, ‘come,’ ‘out,’ ‘to,’ ‘show,’ ‘them’을 이용한 루프(loop)가 두 대의 녹음기로부터 12여분의 시간 동안 끊임없이 흘러나온다. 처음에는 루프가 두 대의 녹음기에서 같은 속도로 재생되다가 시간이 지남에 따라 위상 차이가 생기기 시작하고, 서서히 잔향(reverberation)이 커진다. 점차적으로 그 차가 커져 마치 캐논과 같은 느낌을 주게 되며 2개의 목소리는 4개로, 다시 8개로 나누어 진다. 페이징 기법을 통해 결과적으로 단어를 알아들을 수 없는 매우 두터운 짜임새를 형성한 음향이 완성된다.

### 3.3. <바이올린 페이즈>

<바이올린 페이즈>는 《파세》의 네 작품 중 유일하게 한 명의 무용수가 등장하는 것으로 공연시간은 약 15분 정도이다. 모래 바닥 위에서 이루어지는 이 작품은 무용수의 반복되는 움직임이 쌓이면서 무용수의 스텝이 모래 위에 그려지는 것이 특징이다. 무수히 반복되는 스텝으로 하나의 큰 원이 그려지고 그 안에 꽃의 형태를 닮은 무늬가 채워지며 작품이 끝난다.

《파세》의 네 작품 중 가장 다양한 형태의 움직임으로 구성되었으나 중심이 되는 것은 상체의 움직임이다. 팔을 몸 주변으로 휘두르는 회전성을 가진 동작을 주로 하며 여러 가지 동작들이 추가된다.

<바이올린 페이즈>의 세 가지 기본 동작은 다음과 같다. 먼저 첫 번째 동작(이하 F)은, 몸통 주변으로 팔을 오른쪽, 왼쪽으로 휘두르는 것이다.



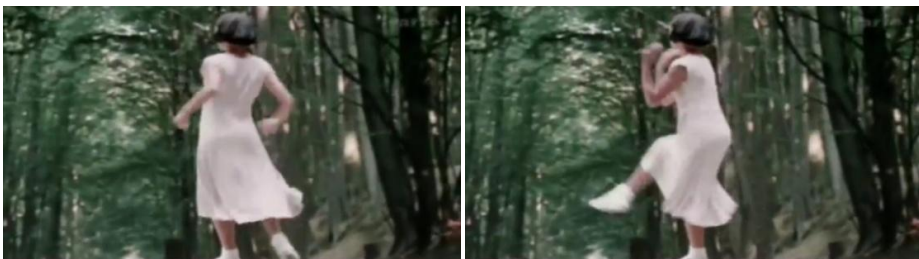
<사진 7> <바이올린 페이즈>의 첫 번째 동작(F) (출처: 《파세》 DVD)

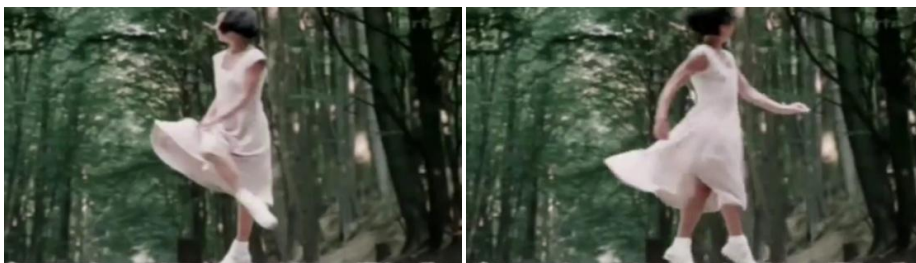
두 번째 동작(G)은 몸통 주변으로 팔을 휘두르는 점은 앞의 동작과 비슷하나, 팔을 구부린 채로 휘두른다는 차이점이 있다.



<사진 8> <바이올린 페이지즈>의 두 번째 움직임(G) (출처: 《파세》 DVD)

세 번째 동작(H)은 서로 비슷한 앞의 두 움직임과는 차이가 있다. 오른쪽 다리를 순간적으로 들어올려 휘감는 듯한 동작을 통해 턴을 한다.





<사진 9> <바이올린 페이즈>의 세 번째 동작(H) (출처: 《파세》 DVD)

<바이올린 페이즈>의 기본이 되는 세 움직임은 모두 무용수의 팔과 다리가 닿는 좁은 공간의 범위 안에서 이루어지며 회전성을 가진다. F, G는 팔로, H는 다리로 회전성을 표현하며 이 회전성의 반복은 동작들에 연속성을 부여한다.

음악 《바이올린 페이즈》는 세 개의 채널에 녹음된 바이올린과 현대의 바이올린, 혹은 네 대의 바이올린을 위한 작품이다. 《피아노 페이즈》보다 이후에 작곡된 것으로 이전 곡보다 늘어난 성부에서는 밀도 높은 구성이 나타난다. 짧은 길이의 반복되는 모티브로 구성된 이 곡 역시 템포의 변화를 통한 페이징 기법을 사용하고 있으며, 결과적 음향패턴이 부분마다 다르게 변화되어 나타난다. 《바이올린 페이즈》는 성부간의 페이징 기법과, 결과적 음향 패턴의 활용을 통해 이전 곡보다 훨씬 확장되어있으며 복잡한 구성을 가진다.<sup>91</sup>

《바이올린 페이즈》는 한 마디 길이의 단순한 소재로 구성되어있다. <악보3>은 《바이올린 페이즈》의 마디 1부분이다. 이 음형은 곡 전체를 구성하고 있는 기본 음형으로 단순한 리듬구성과, 1도 5도 1도 5도의 단순한 화성구조로 이루어져있다.

<sup>91</sup> Keith Potter, *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, (New York: Cambridge University Press, 2000), p.189



<악보 3> 《바이올린 페이즈》의 기본 음형 (마디 1)

이 기본 음형은 곡의 시작부터 마지막까지 한 성부에서 변화 없이 지속적으로 반복되며 나머지 성부들에서도 이 음형의 페이지징 기법을 통해 파생된 음형들이 되풀이된다.

### 3.4. <박수 음악>

<박수 음악>은 《파세》의 4개 작품 중 가장 단순한 구성을 보이는 작품이다. 무용은 한 개의 동작 패턴을 기본으로 하며 패턴의 변화 없이 작품의 끝까지 반복된다. 동작은 무용수가 서있는 매우 좁은 수직적 공간 안에서 이루어진다. <박수 음악>의 기본 동작은 위로 살짝 점프하고, 한발을 앞으로 차고, 발끝으로 서고, 팔을 어깨 높이 정도까지 구부려 올리는 등의 움직임으로 구성되어 있다.

작품이 지속되는 5분 동안 두 무용수 몸 방향은 오른쪽을 향해 있어, 관객은 무용수의 오른쪽 옆 모습만을 볼 수 있다. 무용수들의 시선은 고정되어있으며 무릎을 굽히고, 팔을 들어올리는 등의 옆모습이 강조된 동작들이 주가 된다.

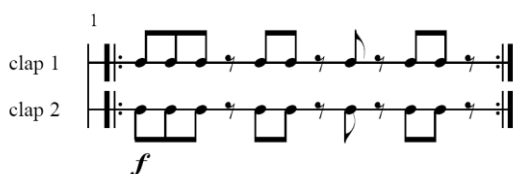






<사진 10> <박수 음악>의 기본 동작 패턴 (출처: 《파세》 DVD)

<박수 음악>의 음악 역시 《파세》의 네 작품 중 가장 단순한 구성을 보이는 작품이다. 《박수 음악》은 악기의 사용 없이 두 연주자의 박수 소리만으로 연주하는 곡이다. 8분 음표로 된 12박의 리듬패턴을 기본으로 하며, 한마디 길이의 기본 리듬 패턴은 변화 없이 곡 전체를 통해 반복된다.



<악보 4> 《박수 음악》 기본 음형 패턴(마디 1)

《박수 음악》 역시 페이지징 기법이 음악구성의 중심이 된다. 하지만 《박수 음악》은 《파세》의 네 작품 중 유일하게 템포의 변화가 아닌 모티브의 첫 음가를 생략하여 리듬을 앞당겨 연주하는 방법을 통한 페이지징 기법이 나타난다.

두 연주자는 같은 리듬패턴을 반복하여 연주하지만, 페이지징 기법으로 엇갈리기 시작한 리듬은 갈수록 그 원형을 알아듣기 힘들어지고, 두 연주자가 같은 리듬을 연주하고 있다는 사실을

알아차리기조차 힘들어진다. 엇갈린 두 연주자의 리듬은 다시 유니즌으로 돌아오면서 끝이 난다.

지금까지 살펴보았듯이 《파세》의 네 작품의 무용은 모두 단순한 모티브의 반복을 기본으로 한다. 여기서 말하는 단순함이란, 길이가 짧고 기교적이지 않으며 간결한 움직임에 의미를 의미한다. 하나의, 혹은 몇 가지의 단순한 동작이 작품의 시작과 함께 제시되며 이 동작들이 작품 전체를 구성하는 기본 패턴이 된다. 기본 패턴은 제시된 그대로 혹은 약간의 변화를 보여주며 작품전체를 통해 지속적으로 반복된다.

이러한 반복성의 기법을 특징으로 하는 데 케어스메케르의 미니멀적 안무는 엄격한 반복과 미니멀적 안무구조를 이용하는 루신다 차일즈나 트리샤 브라운과 같은 미국 미니멀리즘 안무가들과 연관하여 종종 언급되기도 한다.<sup>92</sup> 브라운의 안무는 개인적 감정과 경험에서 받은 영감으로 동작을 구성하고 있으나 단순한 구조를 가지고 작품을 구성하는 미니멀리즘의 방식은<sup>93</sup> 데 케어스메케르의 작품과 유사성을 보이고 있다.

하지만 데 케어스메케르 자신은 이와 같은 언급에 대해 그녀의 미니멀리즘적 경향은 이 안무가들과는 관계가 없음을 주장한다. 미니멀리즘적 경향을 띤 작품 《파세》와 《로사스는 로사스를 춤춘다》를 만들 당시까지 그녀는 저드슨 시어터의 작업을 본 적이 없으며, 이들의 영향은 오히려 그 이후에 받았다고 말한다.<sup>94</sup>

데 케어스메케르가 차일즈의 영향을 부정하며 브라운의 작품에 관심을 가진 것 역시 1990년대 중반 이후였다고<sup>95</sup> 말하는 것에서

---

<sup>92</sup> Cvejic and De Keersmaeker, 앞의 책, p. 85.

<sup>93</sup> Ramsay Burt, *Judson Dance Theater: Performative Traces* (New York: Routledge, 2006), p.147.

<sup>94</sup> Cvejic and De Keersmaeker, 위의 책, p. 85.

<sup>95</sup> 위와 같음.



미루어 볼 때 그녀 작품에 나타난 미니멀적 표현은 앞 시대 안무가들의 영향을 받았다기보다는 시대의 정황과 흐름이 그녀의 작품 속에 담겼다고 보는 것이 더 타당할 것이며, 무엇보다 음악의 영향을 중요하게 작용하고 있다고 생각해볼 수 있다.

데 케어스메케르의 무용에서 보이는 음악 모티브의 단순성과, 반복의 기법은 하나의 모티브가 곡 전체를 이루는 라이히의 음악과 연결된다. 이처럼 공통적으로 미니멀적 소재를 가진 《파세》의 무용과 음악은 구체적으로 각각 어떠한 관계를 맺으며 결합하는지 다음 장에서 자세히 살펴볼 것이다.

## IV. 《파세》에 나타난 무용과 음악의 관계

### 1. 라이히의 음악은 무용의 움직임에 어떠한 영향을 주었는가? - ‘과정으로서의 음악’의 영향으로 나타난 ‘과정으로서의 무용’

단순한 소재를 중심으로 하고 있는 《파세》의 네 작품은 모두 그 소재를 구성하는 방식에 있어서도 음악과의 밀접한 관계를 보인다. 다음에서는 라이히의 페이징 기법과 점진적인 과정의 음악이 무용의 구성에 어떠한 영향을 주었는지 살펴보겠다.

#### 1.1. 페이징 기법의 무용적 표현

데 케어스메케르는 음악에서 성부 간의 시간차에 의해 표현되는 페이징 기법을 무용수 간 움직임에 시간차를 주는 방법으로 표현하고 있다. <박수 음악>과 <피아노 페이즈>에서 그 예를 찾아볼 수 있다.

먼저 <박수 음악>에 나타난 페이징 기법의 예를 살펴보겠다. 라이히의 《박수 음악》에서 페이징 기법은 마디의 첫 8분 음표를 생략하여 한 박자씩 앞으로 당김을 통해 나타난다.

1 2 3

clap 1

clap 2

*f*

8분 음표 1박이 당겨진 페이즈 진행(1)

8분 음표 1박이 당겨진 페이즈 진행(2)

<악보 5> 《박수 음악》 마디 1-3

마디 1에서 제1주자와 같은 리듬패턴을 연주하던 제2주자가 마디 2에서는 첫 박자를 생략하여, 8분 음표를 한 음 앞당겨 연주한다. 이러한 방법으로 한 음씩 앞당겨 연주하며 두 연주자가 같은 리듬으로 돌아올 때까지 페이즈 진행을 계속한다. 달라졌던 두 연주자의 리듬이 다시 유니즌으로 돌아올 때까지 총 12번의 페이징이 진행된다. 아래의 <표 4>는 음악의 페이징 기법을 숫자로 요약하여 나타낸 것이다.

제 1주자	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
제 2주자	1 2 3 4	2 3 4 1	3 4 1 2	4 1 2 3	1 2 3 4
	같은 리듬	한 음씩 앞으로 당겨지면서 성부 간 차이를 낸다.			같은 리듬

<표 4> 《박수 음악》의 페이징 기법

음악에서 첫 박의 생략을 통해 페이징이 나타난 반면, 무용에서는 생략이 아닌 동작의 추가를 통해 페이징 기법이 나타난다. 한 명의 무용수는 기본 동작 패턴을 그대로 수행하고, 다른 한 명의 무용수는 기본 패턴 앞에 점프 동작을 추가하여 두 무용수 간 동작의 차이를 만들어낸다.





<사진 11> <박수 음악> 에 나타난 페이징 기법(출처: 《파세》 DVD)

모티브를 처음 제시할 때 같은 동작으로 움직이던 두 무용수는(<사진 11>의 왼쪽 위), 한 명의 무용수(<사진 11>의 왼쪽 무용수)가 점프 동작을 추가하여 한 박자 늦어지면서(<사진 11>의 오른쪽 위) 차이를 보이게 된다. 무용에서 나타난 페이징 기법을 음악의 경우와 마찬가지로 숫자로 요약하여 나타내면 아래의 <표 5>와 같다.

오른쪽 무용수	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
왼 쪽 무용수	1 2 3 4	⌞ 1 2 3	4 ⌞ 1 2	3 4 ⌞ 1	2 3 4 ⌞	1 2 3 4
	같은동작	동작 시작 전에 점프동작(⌞)을 한번씩 추가하면서 무용수 간 움직임 차이를 낸다.				같은 동작

<표 5> <박수 음악>의 페이징 기법<sup>96</sup>

<박수 음악>은 《파세》 중 구성이 가장 단순하며, 무용과 음악의 구성이 가장 유사하게 나타나는 작품이다. 음악에서 페이징으로 인하여 시작과 끝을 제외하고는 유니즌으로 연주되는 리듬을 들을 수 없듯이, <박수 음악>에서 역시 시작과 끝을 제외하고는 두 무용수가 같은 모습으로 동작을 하는 모습을 볼 수 없다.

<sup>96</sup> ⌞는 무용수가 점프하는 동작을 나타낸다.

이처럼 《과세》의 작품 중 가장 짧지만 안무와 음악이 정확히 일치하는 <박수 음악>의 구성은 무용수와 연주자 모두에게 고도의 집중력을 요구한다. 계속되는 반복 진행 속에서 무용수와 연주자는 한치의 흐트러짐 없는 정확한 리듬과 동작을 보여주다가 갑자기 정지하며 끝난다. 무용수와 연주자의 기계적이고 정밀한 움직임은 보는 사람으로 하여금 빠져들게 하며, 이러한 관객의 집중은 작품 전달력을 배가 시킨다.

다음은 <피아노 페이즈>에 나타난 페이징 기법의 예이다. <피아노 페이즈> 음악에서는 한 연주자의 템포 변화를 통해 페이징이 나타난다. <악보 6>과 같이 두 성부가 반복되다가 두 번째 연주자가 천천히 속도를 높이면서 두 성부 간의 시간 차이가 나게 된다. 속도를 높인 두 번째 연주자가 첫 번째 연주자보다 16분 음표 한 박이 앞서 리듬이 같아지게 되면 첫 번째 연주자와 같은 템포를 유지한 채 다시 음형을 반복한다. 이러한 방법으로 한 음씩 차이를 내며, 두 번째 연주자가 첫 번째 연주자와 같은 음형으로 돌아올 때까지 페이징을 계속한다.

점진적으로 속도 변화

16분 음표 한박이 당겨진 페이즈 진행

<악보 6> 《피아노 페이즈》 마디 2-3

<피아노 페이즈>에서의 페이징 기법은 앞서 언급한 C동작, 즉 어깨높이로 팔을 뻗으며 회전하는 동작에서 확인할 수 있다.

<피아노 페이지즈> 작품 내내 두 무용수는 똑같이 움직이지만, 페이지  
기법이 나타나는 회전동작에서만 유일하게 동작이 엇갈린 모습을  
볼 수 있다.





<사진 12> <피아노 페이지>에 나타난 페이징 기법 (출처: 《파세》 DVD)

같은 모습으로 동작을 수행하던 두 무용수는 역시 같은 속도로 회전 동작을 시작한다. (<사진 12>의 윗줄 두 장 참조) 한 명의 무용수(<사진 12>에서 오른쪽)는 기존 속도를 유지하며 회전하고, 다른 한 명의 무용수(<사진 12>에서 왼쪽)는 속도를 점점 빠르게

하며 회전한다. 회전 속도의 차이에 의해 같은 모습으로 움직이던 무용수들의 움직임은 엇갈리고, 팔을 뻗는 방향도 점점 달라지게 된다. 왼쪽 무용수는 일정 속도로 움직이는 오른쪽 무용수와 계속해서 차이를 벌려 다시 같은 방향을 보며 동작을 할 때까지 계속하여 회전 속도를 높인다. 다시 같은 동작으로 돌아오면 무용수는 속도변화를 멈추고 같은 동작을 유지하며 다음 동작으로 넘어간다.

회전 동작에 나타난 페이징 기법은 조명을 통해 시각적으로 더 뚜렷하게 나타난다. 조명을 무대의 양쪽 끝에서 비추어, 무대 벽면에 두 무용수의 그림자가 하나로 겹쳐져 나타나게 한 것이다. 무용수들이 같은 속도로 회전할 때는 벽면의 그림자가 한 명의 그림자처럼 보이다가 두 무용수의 회전 속도가 달라지면서 그림자는 점차 둘로 나뉘게 된다. 관객은 두 무용수의 회전동작에 나타나는 페이징을 그림자를 통해 또 한번 지켜보게 된다. (<사진 13> 참조)



<사진 13> <피아노 페이스> 무대 벽면의 그림자 (출처: 《파세》 DVD)

<피아노 페이스>에서 페이징 기법이 나타나는 횟수는 무용과 음악이 각각 다르다. 음악에서 페이징 기법은 16분 음표 단위로 나타나며, 두 연주자 간 차이가 벌어졌다가 다시 같은 음형이 되는 과정이 주제 음형마다 한번씩, 곡 전체를 통해서는 총 세 번



나타난다. 무용에서는 회전 동작을 통해 페이지 기법을 표현하며, 작품 전체에서 총 여섯 번 나타난다.

이처럼 무용과 음악에서 페이지의 위치와 횟수가 다르게 나타나는 것은 무용이 음악을 그대로 따라가지 않고 주체적인 흐름을 유지하고 있음을 말해준다. 무용은 음악의 영향을 받았지만 그 안에 흡수되는 것이 아니라 기법을 차용하는 형태로 음악을 활용하고 있는 것이다.

<박수 음악>과 <피아노 페이스>에 나타난 페이지 기법은 반복과 변화를 동시에 보여주는 방법으로 청각으로만 느낄 수 있었던 성부의 어긋남을 시각적으로 보여주고 있다. 음악에서 음형을 반복하며 성부 간의 시간 차이를 통해 변화를 모색했듯이 무용에서는 무용수가 동작을 반복하며 움직임의 시간차를 통해 변화를 만들어낸 것이다.

또한 음악의 페이지 기법이 라이히의 미니멀 음악의 주요 특징으로 자리잡았듯 무용에서의 페이지 기법은 데 케이스메케르의 작품이 미니멀 무용이라 불릴 수 있는 근거로 기능하고 있다.

## 1.2. ‘점진적인 과정’의 무용적 표현

데 케이스메케르는 라이히 음악의 주요 특징인 변화가 매우 느리게 나타나는 ‘점진적인 과정’(gradual process)을 무용적 방법으로 풀어냈다. 페이지 기법이 안무를 구성하는 하나의 기법으로 사용되었다면, 점진적인 과정은 무용 구성 전체를 아우르는 특징이다. 무용에서는 점진적인 과정은 움직임 순서, 움직임 스타일 그리고 무용수 동선의 변화에서 찾아볼 수 있다.


먼저 움직임 순서에 나타난 점진적인 변화는 반복되는 동작이 급작스럽게 새로운 움직임으로 변화하는 것이 아니라 매우 천천히 변화하며 이는 관객이 지각할 수 있는 점진적인 과정으로 나타난다.

변화는 반복되는 하나의 동작에 서서히 새로운 움직임이 추가되고, 새로운 동작의 반복횟수가 늘어남과 동시에 처음 제시된 동작의 반복 횟수는 줄어들어 새로운 동작으로 바뀌는 방식으로 진행된다. 이러한 모습은 <바이올린 페이즈>와 <박수 음악>에서 그 예를 찾아 볼 수 있다.

<바이올린 페이즈>에서는 작품의 중심이 되는 세 가지 동작(F, G, H)<sup>97</sup>을 제시하는데 매우 긴 시간을 할애한다. 세 가지 동작의 제시 는 반복을 통해 나타나며 한 동작 중심의 반복에서 다음 동작 중심 의 반복으로 변화하는 것은 매우 순차적 과정을 통해 이루어진다. 앞에서 언급한 첫 동작(F)에서 두 번째 동작(G)으로, 또 다시 두 번째 동작(G)에서 세 번째 동작(H)로 옮겨가는데 걸리는 시간은 <바이올린 페이즈>의 총 20여 분의 시간 중 약 4분 정도를 차지할 만큼 매우 천천히 일어난다.

---

<sup>97</sup> 움직임 기호는 본 논문의 pp. 48-50. 참조.




움직임 구성	변화 과정	움직임 사진
FFFG	F 동작 중심	
FFG	↓	
FG	↓	
FGG	↓	
FGGG	↓	
HGG	G 동작 중심	
HG	↓	
HG	↓	
HHG	↓	
HHH	H 동작 중심	
		

<표 6> <바이올린 페이지>의 움직임 순서 변화 (사진 출처: 《과세》 DVD 캡처)

<바이올린 페이지>에 나타나는 움직임 순서 변화는 팔을 몸통 주변으로 휘두르는 첫 동작(F)의 제시와 함께 시작된다. 무용수는 F를 몇 번 반복한 후, G를 한 번 추가한다. 이후 G의 반복 횟수는 한 번씩 늘리고, F의 반복 횟수는 한번씩 줄여가는 방식으로 F 중심에서 G중심으로 완전히 변화될 때까지 계속된다. 이 방법은 G에서 H로 변화될 때도 동일하게 적용된다. <표 6>에 나타난 동작 순서의 기호를 보면 F에서 G로, 다시 G에서 H로 점진적 변화가 이루어짐을 알 수 있다.

이와 같은 움직임 순서의 변화 방법은 <컴 아웃>에서도 유사하게 나타난다. 하나의 동작에서 다음 동작으로 순차적으로 변화하는 방식은 <바이올린 페이지>와 닮아 있지만 <컴 아웃>은 두 명의 무용수의 움직임으로 나타나기 때문에 조금 더 복잡하게 진행된다.

두 명의 무용수는 <바이올린 페이즈>의 방법처럼 D의 반복 횟수는 한번씩 줄이고 E의 반복 횟수는 한번씩 늘린다.

동작 구성	무용수 1	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">D</div> D D E <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">D</div> D E <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">D</div> E D <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">E</div> E
	무용수 2	<div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">D</div> D E D <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">E</div> D E <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">E</div> D E <div style="display: inline-block; border: 1px solid black; padding: 2px;">E</div> E
		DD → DE → ED → EE
변화과정	D동작 중심에서 점진적으로 E동작 중심으로 변화	
움직임 사진	<div style="display: flex; align-items: center; justify-content: space-around;">    </div> <div style="display: flex; align-items: center; justify-content: space-around; margin-top: 5px;"> <span>(D) (D)</span> → <span>(E) (D)</span> → <span>(E) (E)</span> </div>	

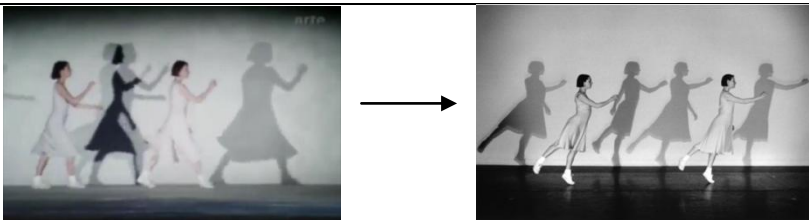
<표 7> <킴 아웃>의 움직임 순서 변화 (사진 출처: 《파세》 DVD 캡처)

다음으로 움직임 스타일의 점진적인 변화를 살펴보겠다. 움직임 스타일의 변화는 <피아노 페이즈>에서 그 예를 찾아 볼 수 있다. <피아노 페이즈>는 새로운 동작이 계속하여 등장하는 <바이올린 페이즈>나 <킴 아웃>과 달리, 처음 제시된 기본 동작 패턴이 처음부터 끝까지 반복된다. 앞의 두 작품에서 움직임 순서를 변화시켰다면 <피아노 페이즈>에서는 같은 동작이라도 다른 느낌과 분위기로 움직여 변화를 만들어낸다.

변화하는 스타일은 크게 ‘기본’(이하 s)스타일과 그것을 변형시킨 ‘길게 늘린 듯’한(이하s’) 스타일, ‘힘있고 끊어진 듯’한(이하 s’’) 스타일의 세 가지로 나누어 볼 수 있다. 변형된 s’스타일이

에너지가 길게 이어지는 듯한 서정적인 느낌이라면, s'스타일은 단절된 느낌의 강한 에너지를 느낄 수 있는 움직임이다.

움직임 스타일에 나타나는 변화는 움직임 순서의 변화와 같이 매우 점진적으로 나타난다.

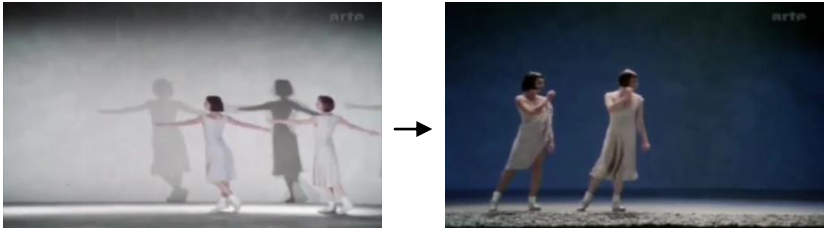
동작구성 <sup>98</sup>	A' B C4 A' C4 B A' C4 C6 B C6 A' C6 B C4 C6	A' B' C4 A' C4 B' A'C4 C6 B'C6 A'C6 B' C4 C6	A' B' C'4 A' C'4 B' A' C'4 C'6 B' C'6 A' C'6 B' C'4 C'6
변화과정	$A' B C \longrightarrow A' B' C \longrightarrow A' B' C'$ <p>s스타일의 움직임에서 점진적으로 s'스타일의 움직임으로 변화</p>		
움직임사진			

<표 8> <피아노 페이지즈>의 움직임 스타일 변화 (s'스타일은 각각 A', B', C'로 표기)

위의 <표 8>에서 볼 수 있듯이 처음 제시된 기본 움직임 패턴 A, B, C가 같은 순서로 반복되면서 한 동작씩 서서히 스타일에 변화가 나타난다. 기본 동작을 처음 반복할 때는 A만 s'스타일로, 두 번째 반복할 때는 A, B를 s'스타일로 표현하다가 세 번째 반복에서는 C동작까지 s'스타일로 움직인다. 네 번째 반복에서는 모든 동작이 명확한 s'스타일로 반복된다. 한 동작씩 점차적으로 s스타일에서 s'스타일로 변화하는 모습을 지켜볼 수 있다.

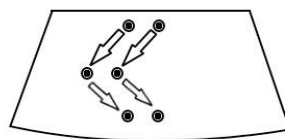
<sup>98</sup> (')를 붙인 기호는 '길게 늘린 듯' 한 스타일로 변화된 상태를 뜻한다.

위의 방법은 s'스타일에서 s''스타일로 이동할 때도 동일하게 적용되어 관객에게 s에서 s'로, 다시 s'에서 s''로 서서히 변화하는 모습을 단절되지 않은 연속적인 과정으로 보여준다.

동작구성 <sup>99</sup>	A''B'C'4 A''C'4B' A''C'4C'6B'C'6 A''C'6B'C'4C'6	A''B''C'4 A''C'4B'' A''C'4C'6B''C'6 A''C'6B''C'4C'6	A''B''C''4 A''C''4B'' A''C''4C''6B''C''6 A''C''6B''C''4C''6
변화과정	$A''B'C' \longrightarrow A''B''C' \longrightarrow A''B''C''$ <p>s'스타일의 움직임에서 점진적으로 s''스타일의 움직임으로 변화</p>		
움직임 사진			

<표 9> <피아노 페이즈>의 움직임 스타일 변화 (s''스타일은 각각 A'', B'', C''로 표기)

마지막으로 무용수의 동선에서 나타나는 점진적인 변화의 과정을 살펴보겠다. 앞서 <피아노 페이즈>에서 나타나는 세 가지 스타일의 변화는 무용수 동선의 변화와 함께 더 명확하게 드러난다. 무대 제일



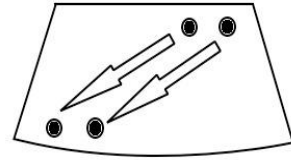
<그림 1> <피아노 페이즈>의 동선 변화

안쪽에서는 s스타일 동작이, s'스타일은 무대 가운데에서, s''스타일은

<sup>99</sup> (')를 붙인 기호는 '힘있고 끊기는 듯' 한 스타일로 변화된 상태를 뜻한다.

무대 제일 앞쪽에서 진행된다. <피아노 페이즈>는 기본패턴의 움직임에 있어서는 무대의 종적인 동선만 사용하는 반면, 스타일 변화에 맞추어서는 횡적인 변화를 보인다.

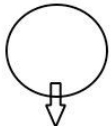
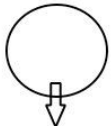
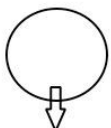
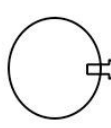
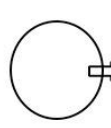
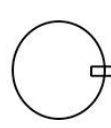
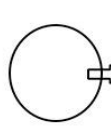


<박수 음악>에 나타난 동선의 변화는 <피아노 페이즈>의 동선 변화 과정에 비해 그 과정이 매우 느리고 단순하지만 명확하게 나타난다. 두 무용수는 서로와의 간격을 유지하며 동작의 지속적인



<그림 2> <박수 음악>의 동선 변화

반복을 통해 서서히 뒤로 움직인다. 무대 상수 오른쪽에서 동작을 시작한 무용수들은 서서히 이동하여 무대 하수 왼쪽에서 끝난다. 관객은 이 점진적 변화를 지켜보게 된다.

<킴 아웃>에서는 무용수가 앉아 있는 방향이 무용수의 동선이 되며, 정면을 응시하던 두 무용수가 서서히 360도를 회전하는 함을 통해 변화의 과정을 보여준다. 두 무용수는 90도씩 방향을 틀어 한 바퀴를 돌면서 움직이는데, 아래의 <표 10>와 같은 직각의 방향과, 대각선에 시선을 두는 두 가지 방법이 나타난다. 조금씩 방향을 틀어 움직이는 두 무용수의 움직임은 움직임 순서의 변화에도 나타났듯이, 무용수 2가 무용수 1을 시간차를 가지고 따라가는 캐논과 같은 형태로 되어있다.

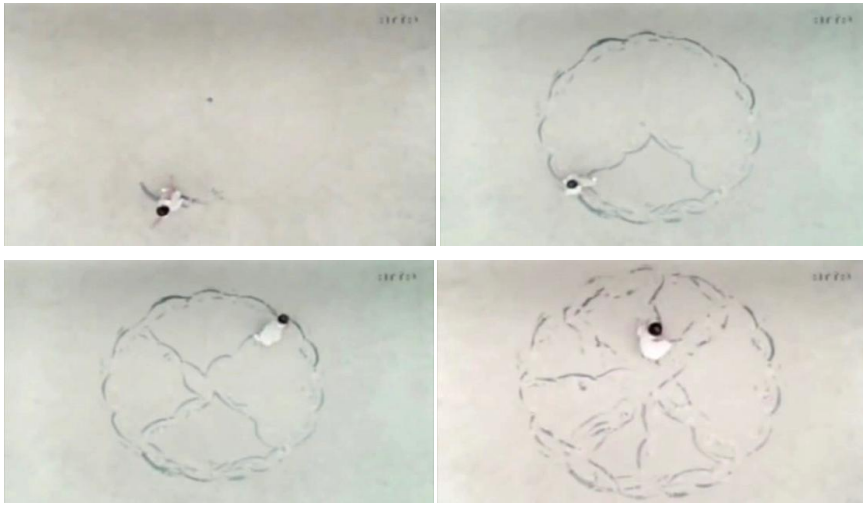
무용수 1	무용수 2	움직임 사진
       		

원 위의 화살표는 무용수의 몸의 정면 방향으로 위와 같은 방법으로 한 바퀴 회전한다.

<표 10> <킴 아웃>의 동선 변화 (사진 출처: 《파세》 DVD 캡처)

<바이올린 페이즈>는 《파세》의 네 작품 중 가장 특징적인 동선의 변화가 나타난다. 모래 바닥 위에서 이루어지는 <바이올린 페이즈>는 무용수의 반복적인 동작이 축적되면서 동선이 바닥에 그림으로 그려진다. 이 때 무용수의 스텝에 의해 그려지는 바닥의 그림은 한 발짝 앞으로 다시 한 발짝 뒤로 또다시 두 발짝 앞으로 움직이며 점을 찍어 하나의 선을 완성하듯, 매우 천천히 나타난다.





<사진 14> <바이올린 페이지> 동선 변화 (사진 출처: 《파세》 DVD 캡처)

무용수의 스텝에 따라 먼저 큰 원의 형태가 그려지고 원의 중심점을 기점으로 원 안을 가로지르며 직선과 곡선이 그려진다. 처음 그려진 하나의 큰 원 안에서 모든 동선이 이루어지며 작품이 끝날 때는 꽃 모양과 같은 기하학적 무늬가 모래 바닥에 남겨진다. 관객은 수많은 스텝을 통해 아무것도 없던 모래 바닥에 원이 그려지고 서서히 하나의 무늬가 완성되는 과정을 지켜보게 된다.

《파세》의 음악과 무용은 공통적으로 단순한 소재의 반복과 함께 점진적인 변화의 과정을 보여주나 그 전개 방식은 조금 다르게 나타난다. 음악은 처음 제시된 음형 패턴이 변화 없이 반복되는 반면, 무용은 처음 제시된 기본 움직임 패턴에 새로운 동작이 추가 되거나 스타일이 변화하며 반복하는 차이점을 보인다. 또한 무용은 강한 액센트를 통해 움직임이 단절되거나 에너지의 변화가 생기는 등 음악보다 상대적으로 크고 다양한 변화의 폭을 가지고 있다.

이는 무용수의 움직임으로 공간 안에 표현된 ‘점진적인 과정’이 미니멀 음악의 주요 기법에서 영향을 받은 것이지만, 무용의 구조와 형식 안에서 음악의 기법을 차용하는 형태로 작품에 활용하였음을 말해준다. 즉 데 케어스메케르가 음악을 사용한 방법은 ‘미키마우징’(Mickey Mousing)<sup>100</sup>이라 불리는 단순한 ‘음악의 시각화’와는 차이가 있는 것이다. 안무가 자신 또한 음악 사용에 있어서 무용은 절대 음악을 그려서는 안 된다고 주장했듯이,<sup>101</sup> 데 케어스메케르의 안무는 라이히 음악을 그리듯 표현하는 것이 아니라 음악의 아이디어를 확장하여 무용적 움직임으로 재해석하여 표현했다.

이와 같은 주체적인 무용의 표현은 무용이 청각의 영향에만 얽매이지 않게 하며, 무용 만의 표현 공간 확대가 가능하게 한다고 볼 수 있다. 데 케어스메케르는 음악의 청각적 변화를 무용 고유의 특성을 통하여 시공간으로 확장시켜 표현한 것이다.

살펴본 바와 같이 라이히의 ‘과정으로서의 음악’은 《파세》의 바탕이 되는 아이디어로 ‘과정으로서의 무용’이 나타나게 하였다. 여기에서 무용은 음악과 마찬가지로 관객이 그 과정을 지각할 수 있을 정도로 매우 느리게 변화하며, 변화의 과정을 감지하며 지켜보게 한다. 움직임 순서, 스타일 그리고 동선에 나타난 변화는 어떠한 목적을 가진다기 보다 변화하는 과정 그 자체로 의미를 가지며, 이 점진적인 과정은 작품을 구성하는 중요 요소로 작용하고 있다.

---

<sup>100</sup> 무용학자 댄솔트(Damsholt)가 단순하게 음악을 시각화한 무용에 대해 말하며 무용음악에 처음 이 용어를 사용하였다. “마크 모리스(Mark Morris)는 음악적으로 섬세한 안무가로 정평이 나있기도 하지만, 동시에 음악악보에 매우 세밀한 주위를 기울이기 때문에 음악과 안무의 예측 가능한 관계로 비난을 받기도 하며, 이러한 경향을 미키마우징(Mickey Mousing)이라 이야기한다.” Inger Damsholt, “Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Plemic,” *The Opera Quarterly* 22/1 (2006), p. 6.

<sup>101</sup> Rudi Laermans and Marianne Van Kerkhoven, *SARMA: Anne Teresa De Keersmaeker*, Critical Theatre Lexicon, 1998, p. 4.

## 2. 미니멀 무용과 미니멀 음악은 어떠한 관계를 가지는가? - 시간과 공간을 공유하는 무용과 음악

《파세》에서 무용은 음악의 시간적 흐름 안에서 움직이고, 실존하는 무대의 공간 안에서 음악과 관계를 가진다. 미니멀적 특성을 공유하고 있는 무용과 음악은 어떠한 시점에서 어떠한 표현적 특성을 가지고 서로 관계를 맺고 있는가? 다음에서는 이러한 질문을 바탕으로 무용과 음악의 형식, 구조 등과 관련된 ‘구조적 관계’와 리듬, 다이내믹 등과 관련된 ‘표현적 관계’를 시간과 공간의 구분 안에서 살펴보겠다.







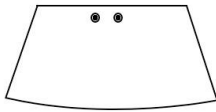


### 2.1. 구조적 관계: 시간의 흐름을 공유하는 무용과 음악

<피아노 페이즈>의 무용은 주요 변화 요소인 움직임 스타일과 동선의 변화에 따라, 음악은 기본 음형 패턴의 변화에 따라 각각 세 부분으로 나누어진다. 무용은 음악의 형식적 구성과 흐름을 같이 하며, 각 부분으로 변화하는 시점이 음악의 변화 시점과 일치되는 모습을 보인다.

앞서 언급한 ‘기본’(s)스타일의 움직임은 음악의 첫 번째 부분인 16분 음표의 12박의 음형 패턴일 때 나타난다. 무용수들은 먼저 기본 움직임 패턴을 반복하며 음악에서 페이징이 나타나는 동안 서서히 두 번째 스타일(s’)로 변화한다. 무대의 양 옆으로만 팔을 뻗으며 회전하다가 두 번째 연주자의 연주가 페이드 아웃되며 음악의 다이내믹에 변화가 생기는 동안 무대의 앞뒤를 향해 팔을 뻗는 회전동작을 통해 동선의 위치를 무대의 중앙으로 옮길 준비를

한다. 두 번째 연주자가 잠시 연주를 멈추고 첫 번째 연주자 혼자 음형을 반복하는 사이 무용수들은 이전과는 다른 횡적인 동선을 통해 무대 중간으로 이동한다.

새로운 음형이 첫 번째 연주자에 의해 제시될 때 무용수들 역시 완전히 변화된 움직임 스타일(s')을 제시하며 새로운 부분을 시작한다. 음악에서 두 번째 부분인 16분 음표 8박이 기본 음형 패턴일 때 무용에서는 ‘길게 늘린 듯’한 두 번째 스타일(s')이 중심이 되어 나타나는 것이다. 앞의 방법과 마찬가지로 한 명의 연주자가 페이드 아웃되고, 세 번째 음형이 나타날 때 무용의 동선에도 변화가 생기며 세 번째 음형 패턴으로 바뀌었을 때 무용의 스타일 역시 완전히 변화되어 있다. ‘힘있고 끊어진 듯’한 스타일(s'')은 16분 음표의 4박으로 이루어진 음형 패턴 일 때 나타난다.

	1	2	3
기본 음형			
움직임 스타일	‘기본’ (s)	‘길 늘린 듯’(s')	‘힘있고 끊어진 듯’(s'')>>기본(s)
사진			
동선			

<표 11> <피아노 페이즈> 음악과 무용의 구성 (출처: 《파세》 DVD 캡처)

이처럼 <피아노 페이즈>에서 동작 스타일의 변화에 따라 나타나는 무용수들의 동선 또한 음악의 형식과 관계를 가지며 변화한다. 이 때 음악의 형식적 구분은 점진적으로 변화하는 무용의 움직임 스타일과 동선에 시간적 윤곽을 설정해주는 것과 같은 역할을 하고 있는 것으로 보인다.

한편 무용과 음악이 변화의 시점을 공유하지만, 세부적인 흐름까지 같이 나타나는 것은 아니다. 셋으로 나뉘는 각 부분 안에서 무용과 음악은 독자적으로 반복과 변화를 취한다. 무용은 정해진 기본 움직임 패턴의 반복과 두 무용수 간의 페이징 기법이 나타나며 변화하는 반면 음악은 하나의 음형 패턴을 반복하며 두 성부 사이에 페이징 기법을 통해 서서히 변화한다.

<바이올린 페이즈>에서는 무용과 음악의 구조적 관계는 <피아노 페이즈>보다 더욱 다양한 변화를 통해 다채롭게 나타난다. <바이올린 페이즈>는 반복의 기법과 함께 앞서 언급한 동작 F, G, H를 기본으로 하는 움직임 순서의 변화와 무용수의 스텝에 의해 모래 바닥에 그려지는 동선의 변화를 안무의 기본 구성으로 한다. 이 때 안무에서 보이는 점진적인 변화의 과정은 음악의 변화와 흐름을 같이 한다. 여기서 말하는 음악의 변화란 페이징 기법에 의해 만들어진 결과적 음향패턴(resulting pattern)의 변화를 가리킨다. <바이올린 페이즈>의 음악에서 한 성부의 바이올린이 연주하는 결과적 음향 패턴은 마디 별로 계속해서 달라진다.


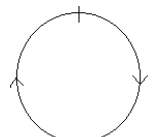

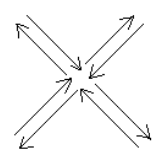
무용의 구성을 음악의 흐름과 좀 더 구체적으로 비교하여 살펴보면, 무용과 음악은 공통적으로 12개의 부분으로 나눌 수 있다. 무용은 주제 제시와 11개의 바리에이션(variation)으로 구분될 수 있으며, 음악 역시 첫마디에 기본 음형 패턴이 나타나는 부분, 10가지의 결과적 음향패턴 그리고 다시 기본 음형 패턴으로 돌아오는 총 12개의 부분으로 나누어볼 수 있다. 결과적 음향



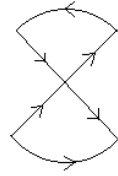


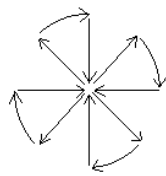

패턴이 달라질 때 마다 무용수의 움직임에 새로운 동작이 추가되고 동선이 바뀌며 무용과 음악은 형식의 구분이 유사하게 나타난다.


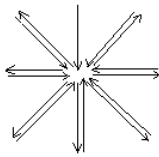
음악에서 기본 음형 패턴의 제시와 4번의 페이징이 나타나는 마디 1-8은, 무용에서 기본 동작 F, G, H가 반복적으로 제시되는 부분에 해당한다. 전체 15분 정도의 작품길이에서 4분 정도를 차지하는 가장 긴 부분으로 바닥에 원형의 동선이 그려지는 부분에 해당한다.

무용수가 커다란 원을 돌아 다시 시작점으로 돌아왔을 때, 동선은 원을 가로지르는 방향으로 변화한다. 이 때, 손을 가슴 앞으로 모았다가 턱과 함께 손을 위로 올리는 동작이 추가되어 나타난다. 무용의 움직임 순서와 동선의 변화는 음악 마디 9에서 결과적 음향패턴이 들리기 시작하는 시점과 동일하게 나타난다.



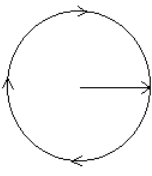


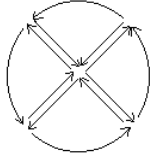


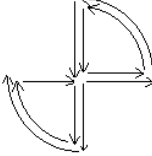
이와 같은 방법으로 무용의 동선과 움직임 순서는 음악에서 결과적 음향패턴이 새로운 선율로 바뀔 때마다 변화한다. (<표 12> 참고)



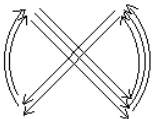


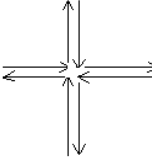

마디	결과적 음향 패턴	동선	움직임
주제 제시			F, G, H 동작의 제시
마디 1-8	기본 음형 패턴의 페이징		
Var.1			손을 가슴 앞으로 모았다가 턱을 하며 손을 위로 올리는 동작이 동작(F)의 끝에 추가된다.
마디 9	결과적 음향패턴		

			
Var. 2	 <p>결과적 음향패턴</p>		<p>걸고 턴을 하는 동작에 팔을 크게 돌리며 점프하는 동작이 추가 된다.</p>
마디 10			
Var.3	 <p>결과적 음향 패턴</p>		<p>양손을 옆으로 뻗은 체로 정지하는 동작 과 함께, 발끝을 플 렉스(flex)한 상태에 서 론드 잠 앙 드당 (rond de jambe en dedans)과 같은 동작 이 추가된다.</p>
마디 11			

Var.4	 <p>결과적 음향 패턴</p>	 <p>론드 잠(rond de jambe)동작이 발끝을 포인트(point)한 상태로 변화한다.</p>
마디 12-15		
Var.5	 <p>결과적 음향 패턴</p>	 <p>피루엣(pirouette)동작 후 양팔을 양 옆으로 뻗으며 정지하는 동작과, 점프동작을 통해 땅을 내리치는 것 같은 동작이 나타난다.</p>
마디 16-17		
Var.6	 <p>마디 18 결과적 음향 패턴</p>	 <p>다리를 90도 높이로 들어 흔들며 튄 동작이 나타난다.</p>



		
Var.7	 <p>결과적 음향 패턴</p>	 <p>턴 동작과 함께 원의 양쪽 끝에서 다리를 흔드는 동작을 한다</p>
마디 19		
Var.8	 <p>결과적 음향 패턴</p>	 <p>원을 돌 때는 턴 동작을 하며, 원의 안쪽에서는 웅크리는 동작이 추가된다.</p>
마디 20		
Var.9	 <p>결과적 음향 패턴</p>	 <p>턴 동작이 계속된다.</p>
마디 21		

			
Var.10			
마디 22	 <p>결과적 음향 패턴</p>		작게 웅크렸다가 최대한 높게 점프한다
			
Var.11			
마디23			끝없이 반복하는 턴 동작으로만 이루어져있다.
			

<표 12> <바이올린 페이즈> 무용과 음악의 구조적 관계 (사진 출처: 《파세》 DVD 캡처)

결과적 음향 패턴이 변화하며 나타나는 페이드 인(fade in), 페이드 아웃(fade out)의 다이내믹 변화는 무용에서 새로운 동작이 한번씩 반복횟수를 늘리며 서서히 등장하고, 반대로 기존의 동작은 한번씩 반복횟수를 줄여가며 점진적으로 새로운 동작으로 바뀌어가는 시점과 맞물려 이루어진다. 음악에서 페이징 과정을 거쳐 리듬 유니즌이 될 때마다 무용에서는 새로운 동선과 동작이 시작된다.

⑨

(x 4 - 6)

Fade in

기존 동작에서 새로운 동작으로  
점진적인 변화가 나타난다

<악보 7> 《바이올린 페이즈》 마디 9

<바이올린 페이즈>역시 무용과 음악의 변화가 나타나는 형식적 구분의 시점은 일치하지만, 각 부분에서 나타나는 진행은 각각의 흐름 안에서 나타난다. <바이올린 페이즈>에서 음악의 페이징 기법은 나타나지 않으며, 무용수의 턴 동작이나 스텝은 음악과는 상관없이 무용수 고유 템포로 수행된다. 또한 음악의 패턴이 가지는 프레이즈의 길이와 무용의 동작의 프레이즈 길이는 전혀 다르게 나타난다.

이처럼 <피아노 페이즈>와 <바이올린 페이즈>의 예를 통해 무용은 음악의 큰 구조적 틀을 공유하고 있지만, 틀 안에서의 세부적인 흐름까지는 공유하지 않는다는 것을 알 수 있다. 다시 말해 데 케어스메케르는 음악의 구조를 활용하고 있지만, 그 구조를 그대로 따라가지 않고 무용을 통해 그 이상의 표현을 만들어내고 있는 것이다.

흥미롭게도 이러한 그녀의 음악의 사용방법은 ‘음악을 보고 춤을 들어라’고 말한 현대 발레안무가 발란신을 연상케 한다. 무용학자 조던은 발란신의 작품 《세레나데(Serenade, 1934)》에 대해 “발란신은 단순히 거울처럼 음악을 재현하는 것이 아닌 음악의 큰 형식적 구조를 통해 음악에 접근한다.”고<sup>102</sup> 평하였다. 그녀는 발란신이 작품에 음악의 아이디어를 차용해오는 것에 대해 “음악의 텍스트에서 아이디어를 얻어오지만 그것을 똑같이 재현하거나 음악과 같은 시간에 맞추어 재현하지 않는다”<sup>103</sup> 독자적인 안무를 구성하고 있음을 이야기한다. 이는 《파세》에 나타난 데 케어스메케르의 음악 사용 방법과 매우 흡사한 것이다.

데 케어스메케르는 형식의 시작부분과 같은 음악의 변화 시점에 무용의 변화가 함께 나타나게 하면서 각각의 구조를 강조한다. 또한 무용의 모티브는 음악의 표현과 관련되어있으며 때로는 음악의 표현적 특성을 무용수의 움직임으로 확장하여 표현하기도 한다. 데 케어스메케르는 발란신과 마찬가지로 주요 움직임 모티브를 정해두고 그것이 음악의 주요변화와 맞물리게 하는 방법으로 결합을 시도하였다.<sup>104</sup> 이 때 무용은 음악의 구조에 흡수되지 않고 평행적인 관계를 유지하며 주요시점에 구조적, 표현적으로 관계를 가지며 결합을

<sup>102</sup> Stephanie Jordan, *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet* (London: Dance Books, 2000), p.136.

<sup>103</sup> 위와 같음.

<sup>104</sup> Bräuninger, 앞의 논문, p. 57.

하고 있는 것으로 해석할 수 있다. 데 케어스메케르의 작품이 무용이나 음악을 구조적으로 따로 떼어놓고는 설명하기 힘든 결합을 만들어내고 있다.

## 2.2. 표현적 관계: 미니멀리즘적 공간을 공유하는 무용과 음악

다음에서 말하고자 하는 무용과 음악의 표현적 관계란 무용과 음악의 표현에 의해 나타나는 시각과 청각이 형성하는 공간에서 생겨나는 관계를 의미한다. 즉 리듬, 다이내믹, 음역 등 음악의 표현을 통해 만들어지는 가상적 공간과 무용수의 움직임과 동선 등을 통해 나타나는 무대 위 실제적 공간이 갖는 연관성에 관한 것이다.

《파세》의 음악은 모두 처음 제시된 짧고 단순한 모티브를 변형 없이 그대로 반복하는 구성으로 이루어져 있기 때문에 음악의 전체적인 표현은 처음에 제시된 단순한 모티브에서 크게 벗어나지 않는다. 따라서 곡의 전체적인 표현적 범위는 모티브에 나타나는 음역, 다이내믹 등 표현의 범위를 통해 분석해볼 수 있다.

곡 별로 나타나는 모티브를 자세히 살펴보면, 《피아노 페이즈》 첫 번째 부분의 모티브는 최고음과 최저음의 차이가 옥타브를 조금 넘는(9도) 음역 안에서 5개의 음(E, F#, B, C#, D)으로 이루어져 있다. 두 번째, 세 번째 모티브는 첫 번째 모티브에서 파생된 음형이기 때문에 더 좁은 음역대와 적은 구성음을 가지고 있다. 피아노 연주곡인 《피아노 페이즈》는 넓은 음역대를 가진 악기인 피아노의 연주 가능범위에 비해 상대적으로 매우 좁은 음역 안에서 적은 구성음을 통해 표현이 이루어지고 있는 것이다. 또한 피아노의 전체 음역 중

중간음역만을 사용하여 전체를 구성한다. 《컴 아웃》은 녹음된 음성  
의 억양 변화가 크지 않으며 높낮이가 거의 나타나지 않는 몇 개  
의 단어로 이루어져 있다. 《바이올린 페이즈》 역시 옥타브가 조금  
넘는(13도) 음역 안에서 6개의 음(C#, E, F#, G#, A, B)의 반복으로 이  
루어져 있다. 마지막 순서에 배치된 《박수 음악》은 멜로디 없이 8  
분 음표와 8분 쉼표만으로 리듬이 구성되어 있다. 다이내믹은 전혀  
포함하고 있지 않으며, 박수로 리듬만을 표현하기 때문에 매우 단조  
로운 음향을 가진다.

이처럼 음악은 전체적으로 좁은 음역대 안에서 나타나며  
구성음과 리듬의 수도 많지 않고, 다이내믹의 범위도 크지 않다.  
또한 아티큘레이션 등 음악의 표현적 소재 또한 매우 절제되어  
사용되며 표현의 범위가 크지 않다. 즉 음악이 표현하는 가상적  
공간은 범위가 크지 않은 제한되고 압축된 공간이라 할 수 있다.

《과세》에서 무용의 공간은 음악과 마찬가지로 모두 제한된  
공간에서 이루어진다. 무용수의 신체에 의해 움직임이 이루어지는  
공간(kinesphere)과 동선의 범위가 크지 않다는 특징을 가지고 있다.  
팔을 뻗고 다리를 뻗는 동작이 있지만 모두 몸통의 균형이  
무너지지 않는 범위 내에서 이루어진다. 무용수 움직임의 높낮이  
또한 큰 변화 없이 처음의 상태에서 주로 동작이 진행된다. <피아노  
페이즈>, <박수 음악>은 서있는 상태로 모든 동작을 수행하며, <컴  
아웃>은 의자에 앉아있는 상태로 처음 시작된 동작의 높이를 계속  
유지한다. <컴 아웃>에서 나타나는 높낮이의 변화는 후반부에 몸을  
앞으로 수그리는 정도이다. <바이올린 페이즈>는 네 개의 작품 중  
땅을 짚으며 웅크리는 동작이나 살짝 점프를 하는 등의 비교적  
움직임 높낮이의 변화가 있는 편이지만 역시 크지 않은 범위  
내에서 이루어진다. 점프 동작은 수직으로 살짝 뛰어 오르는  
정도로만 나타날 뿐이다.

무용수의 동선 또한 크지 않고 단순하며, 한번에 넓은 공간을 이동하지 않고 스텝을 밟으며 조금씩 움직인다. <바이올린 페이지>는 처음 그려진 원 안에서 모든 동선이 이루어진다. <컴 아웃>은 의자에 앉은 채로 방향만 돌려 앉는다. <박수 음악>은 무대 뒤에서 무대 앞쪽으로 점차적으로 이동하는 대각선의 동선만으로 구성되며, <피아노 페이지>에서는 가로와 짧은 직선의 공간을 안에서만 주로 움직인다. 모든 턴 동작은 제자리에서 이루어지며, 스텝은 보통의 보폭 정도의 작은 범위 안에서 이루어진다. 빠르게 뛰거나 점프하여 한번에 큰 공간을 이동하지 않고 한번에 조금씩 점차적인 이동이 이루어진다. 또한 두 무용수의 간격도 절대 변화가 없다.

이와 더불어 움직임의 템포는 매우 일정하게 고정되어있어 갑자기 빨라지거나 느려지는 동작은 찾아볼 수 없다. <피아노 페이지>에서 ‘길게 늘린 듯’ 움직이는 스타일의 변화도 일정한 템포 안에서 이루어지며 이 경우에도 움직임 전체가 길어지는 것이 아니라 그 시작과 끝 동작만 길게 늘릴 뿐이다. ‘힘있고 끊어진 듯’ 바뀌는 움직임이나, <바이올린 페이지>에서 갑자기 팔을 양 옆으로 뻗어 갑자기 멈추는 동작 또한 일정한 템포의 범위 안에서 나타난다. 제한적인 무용의 표현은 처음부터 끝까지 감정의 표현이 전혀 보이지 않는 무용수의 표정에도 나타난다.

음악과 무용에서 공통적으로 나타나는 제한적인 표현은 각각의 표현방법을 통하여 미니멀리즘적 공간을 공유한다. 무용에서 나타나는 제한된 공간의 사용, 템포 변화가 거의 나타나지 않는 움직임, 그리고 무용수의 무표정 등의 표현은 음악의 제한된 음역과 리듬, 다이내믹 변화가 크지 않은 평이한 상태의 표현과 연관성을 가지고 나타난다.

이 때 음악과 무용의 압축적이고 제한적인 공간에서 나타나는 지속적인 반복은 작품을 매우 높은 밀도를 가진 공간으로

만들어낸다. 제한된 음역 안에서 성부가 축적되며 청각의 공간이 음향으로 채워지고, 매우 점진적으로 변화하는 움직임은 제한된 공간 안에서 그 밀도를 더해 나가는 것이다. 이는 관객으로 하여금 그 순간과 무대의 공간에 몰입하게 하고, 미니멀리즘적 시공간 안에서 지속되는 반복은 긴장감을 높혀 가는 효과를 가져온다.

결과적으로 작품 안에서 음악과 무용 어느 한쪽도 연주자나 무용수가 직접 감정을 드러내거나 어떠한 감정을 표현하지 않지만 표현의 밀도가 높아진 공간 안에서 관객에게 감정적 반응을 불러일으키게 된다. 미니멀리즘적 공간 안에서의 반복의 축적은 관객을 점점 긴장 상태로 만들며 작품이 끝났을 때는 그 압축적 공간에서 해방됐다는 희열을 느끼게 하는 것이다.



### 3. 무용과 음악은 어떠한 상호작용이 나타나는가?

#### － 서로의 움직임의 강조하며 결합하는 무용과 음악

앞서 살펴 본 바와 같이 《파세》의 무용은 음악의 영향을 받아 안무의 틀을 완성하였으며 음악과 미니멀적 특성을 공유하며 시간과 공간 안에서 관계를 가진다. 그렇다면 작품 안에서 구체적으로 어떠한 표현이 두 예술을 하나로 결합하게 하는가? 또 두 예술 사이에는 어떠한 상호작용이 나타나고 있는가? 다음에서는 두 예술이 결합하는 그 양상을 구체적으로 살펴보고, 서로 유사하게 혹은 대비되며 나타나는 무용과 음악 간의 상호작용과 그 효과를 살펴보겠다.

#### 3.1. 무용을 강조하는 음악, 음악을 강조하는 무용

데 케어스메케르는 음악을 재해석하여 무용을 음악의 표현과 연관시키고자 하였다. 그녀는 음악을 그대로 나타내지 않고 음악과 연관된 표현을 통해 두 예술의 결합을 시도하였으며, 이는 무용과 음악 각각의 표현을 풍부하게 하였다.

먼저 <컴 아웃>에서 무용수의 특정 동작이 음악의 표현과 연관되어 나타나는 경우를 찾아볼 수 있다. <컴 아웃> 초반에서는 손으로 지휘하는 동작과 함께 양 팔을 앞과 옆으로 길게 뻗으며 양 팔이 90도를 이루게 하는 움직임이 특징적이다. 무용수가 허리를 곧게 펴고 팔을 쪽 뻗는 동작을 중심으로 움직임은 각진 네모난 공간 안에서 이루어진다. 초반의 동작들은 음악에서 ‘come out to show them’을 말하는 억양에 의해 생성된 뚜렷한 리듬에 맞추어 움직이며, 지속적인 음악의 박동과 같이 동작의 리듬도 일정한 모습을 보인다.

반면 작품의 후반부로 갈수록 무용수의 움직임 역시 음악과 함께 변화한다. <컴 아웃>의 음악은 초반과 달리 중첩된 수많은 성부에 의해 어느 순간부터는 단어의 악센트에 의해 생성되던 지속적인 박자가 사라지고, 마치 하나의 큰 음향과 같은 상태가 된다. 이 때 무용수는 곧게 펴고 있던 허리를 앞으로 숙이는데, 이 동작을 통해 초반보다 상대적으로 둥근 공간(<사진 15>의 왼쪽)을 만들어낸다. 또한 앞으로 걸어가려다 멈춘 듯한 동작(<사진 15>의 오른쪽)이 새로 추가되어 반복적으로 등장하는 데 정지화면과 같은 이 동작은 방향성 없이 정체되어있는 느낌의 음악과 연관된다.



<사진 15> <컴 아웃>의 후반부 (출처: 《파세》 DVD 캡처)

<박수 음악>에서는 앞의 예보다 더 좁은 범위 안에서 구체적인 표현의 결합이 나타난다. 발끝으로 서는 동작이 특징적인 이 작품에서, 움직임은 음악의 강약과 연관성을 가진다. 상대적으로 중력을 거스르는 발끝으로 서는 동작은 음악의 악박에 배치되어 음악과 호흡을 함께 한다.

1

*f*

발 끝으로 서는 동작이 나타나는 위치

<표 13> <박수 음악>의 한 장면 (사진출처: 《파세》 DVD 캡처)

동작의 ‘업-다운’(up-down)의 시점을 음악의 강약에 시점을 맞추므로써, 무용수들이 음악에 따라 편하게 움직이고 관객은 음악의 청각적 도움을 받아 무용동작을 더 효과적으로 받아들이게 된다.

<바이올린 페이즈>에서는 특정 동작을 통해 음악의 특정 부분을 강조하는 경우가 나타난다. <표 14>에서 확인할 수 있듯이 무용수는 라이히의 음악에서 특징적으로 나타나는 페이징의 효과인 결과적 음향패턴에서 가장 고음이며 반복되는 화음으로 연주되는 부분에 점프를 하며 선율을 나타낼 때 특정 선율에 점프를 하며 음악의 선율선을 강조하는 동시에 하나의 시각적 선율을 그려낸다.

The image shows a musical score for a violin piece, labeled '11' in a circle. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a melody with various ornaments and a 'Fade in' section. Below the score, there are three sequential photographs of a dancer in a white dress performing in a forest setting. An arrow points from the text '점프 동작을 하는 부분' (part where jump movement is made) to a specific measure in the score.

<표 14> <바이올린 페이지>의 음악과 무용의 결합

무용은 음악의 페이징 기법으로 생긴 멜로디에 반응하며 결합한다. 무용수는 음악만 들을 때는 놓치고 지나갈 수 있을 부분을 마치 빨간펜으로 표시 해주듯 움직임들 통해 시각적으로 표현하여 음악을 입체적으로 만들어준다.

데 케어스메케르는 《과세》에서 음악을 그대로 표현하는 것이 아니라 음악과 무용이 동시에 들리고 보이도록 하는 안무를 구성하였다. 음악과 무용은 비슷한 구성으로 움직이며 서로를 강조하기도 하고, 때로는 대비되는 모습을 통해 어느 한 쪽을 더 강조하기도 한다.

이러한 모습은 <바이올린 페이지>의 예를 통해 자세히 살펴볼 수 있다. <바이올린 페이지>에서 음악은 페이징 기법으로 나타난 음형이 겹쳐 연주되면서 성부가 점차적으로 축적된다. 한 성부의 바이올린으로 시작된 음악은 뒷부분으로 갈수록 페이징 기법으로 어긋난 음형들이 축적됨에 따라 처음과 대조되는 두터운 음향이 형성된다. 이 때, 점차적인 성부의 축적은 음악이 표현하는 가상적

공간의 수직적 밀도가 점점 높아지는 것으로 해석할 수 있다. 악보에서는 성부 수가 늘어나며 수직적으로 확장되는 모습이 보이지만 추가된 성부들은 페이징 기법에 의해 음역 변화 없이 겹쳐진 것이기 때문에 공간의 확장보다는 제한된 공간 안에서 음향의 밀도가 점점 높아지는 것으로 표현할 수 있다.

성부가 점차적으로 축적된다

<표 15> <바이올린 페이즈> 성부의 변화 (마디 1, 10, 21)

이러한 음악의 변화는 무용의 실제적 공간 안에서 무용수의 동작과 동선이 축적되는 것과 연관된다. 제한된 음역 안에서 음형들이 축적되어 하나의 음향을 이루듯, 무용수는 하나의 큰 원을 먼저 그려 공간을 제한한 후 그 안에서 다양한 직선의 동선을 통하여 서서히 무늬를 완성시켜 나간다. 제한된 공간 안에서 음향의 밀도가 높아지는 음악과 같이 무용수는 여러 번의 스텝을 통하여 큰 원이라는 제한된 공간 안에서 스텝의 축적을 통해 동선의 밀도를 높여나가는 것이다.

이 때 관객은 바닥에 서서히 그려지는 그림을 통해 무용수의 동선의 축적과 함께 시간의 흐름을 시각적으로 제공받는다. 모래바닥의 그림은 점점 두터워지는 음향적 변화를 보여주는 시각적 자료와 같은 역할을 하며, 음악에 나타나는 음향의 변화를 강조하는 효과를 준다.

음향이 두터워짐을 음악의 수직적 공간의 밀도가 높아지는 것으로 비유한 것과 같이, 작품 뒷부분으로 갈수록 변화가 자주 일어나는 것은 수평적 공간의 밀도가 높아지는 것으로 비유해볼 수 있다. <바이올린 페이지즈>에서 음악의 변화는 결과적 음향패턴이 바뀔을 통해 나타나는데, 음악의 후반부로 갈수록 이 결과적 음향패턴이 빠르게 변화하는 모습을 보인다.

음악에서 후반부로 갈수록 결과적 음향 패턴의 변화가 빨라지면서 안무동작의 변화도 자주 일어난다. 음악의 패턴변화에 맞추어 기본 동작인 A, B, C의 동작 사이에 점점 많은 동작들이 추가되면서 후반부로 갈수록 다양한 동작들이 나타난다. 한 동작의 연속반복 횟수는 점점 줄어들게 되며, 여러가지 동작이 짧은 시간 안에 배치된다.

이처럼 <바이올린 페이지즈>에서 무용과 음악은 공통적으로 점점 빠르게 변화하며, 후반부로 갈수록 밀도가 높아지는 구성을 가진다. 이때 서서히 증가하는 변화의 속도는 작품에 대한 몰입도를 높이는 효과를 가져온다. 연속적인 반복과 느린 변화를 통해 어느 정도 패턴에 익숙해지면, 새로운 변화가 나타나고, 변화된 규칙에 익숙해질 때쯤 다시 변화한다.

이와 함께 음향과 움직임의 축적의 에너지가 더해져 숨이 차오르는 긴장감을 만들어낸다. 변화의 템포가 점점 빨라지고, 표현의 밀도를 높이는 구성이 시간과 공간에서 중복적으로 나타남에 따라 음악과 무용 표현의 효과가 배가된다.

<바이올린 페이즈>에서 음악과 무용은 점점 밀도가 높아가며 에너지를 축적한다는 구성은 같은 흐름을 유지하고 있지만, 이와 동시에 서로 다른 표현이 나타나기도 한다. 음악의 가상적 공간은 확장되지 않고 제한된 공간 안에서 점점 밀도를 높여 가고 있는 것에 비하여, 무용수의 동선 범위<sup>105</sup>와 움직임의 공간은 점점 커지는 모습을 보인다.

매우 좁은 범위 안에서 앞뒤로 좁게 스텝을 밟던 무용수는 점점 한번에 넓은 동선을 움직인다. 원을 가로질러 지나가기 위해 매우 긴 시간 동안 앞으로 뒤로 가는 것을 반복하여 스텝을 밟던 초반에 비해 후반부로 갈 수록 같은 동선을 지나가는 시간이 단축된다.



<sup>105</sup> 여기서 동선의 범위는 앞서 말한 큰 원을 범위로 하는 공간적 의미에서 동선이 아닌 일정 시간 안에 나타나는 무용수의 동선을 뜻한다.



<사진 16> <바이올린 페이지>의 동작 범위 변화

넓어진 동선의 범위와 함께 무용수가 사용하는 몸의 공간, 즉 동작 범위도 점점 넓어진다. 작품의 시작부분의 기본 동작들은 몸통을 주변으로 팔을 낮게 하여 휘두르는 공간이 전부였다면, 후반부로 갈수록 팔을 양 옆으로 길게 뻗고 다리를 길게 뻗는 등 공간의 범위가 넓어지고 점프 동작이나 바닥을 짚는 동작 등을 통하여 무용수의 움직임 높낮이에도 변화가 생긴다.(<사진 16>참고)

⑩ (x4-6)  
Fade in

⑪⑨ (x2-4)  
V (V)

⑫⑩ (x2-4)  
V (V) V (V) f

프레이즈의 길이가 점점 짧아진다

<표 16> <바이올린 페이지> 결과적 음향패턴 변화 (마디 10, 19, 20)



또한 결과적 음향 패턴의 프레이즈 길이가 뒤로 갈수록 짧아지며 반복성이 강해지는 음악(<표 16> 참고)과 달리 무용수는 동작의 반복을 줄이고 다양한 동작들을 연결시켜 하나의 긴 호흡을 가진 프레이즈로 움직인다.

이처럼 <바이올린 페이즈>에서 무용과 음악은 반복을 통한 축적이 일어난다는 공통점을 가지고 있지만 무용은 움직임 범위를 확장시키고, 음악은 제한된 범위 안에서 응축되는 표현적 흐름 나타나는 차이점이 있다. 하지만 결과적으로는 무용과 음악은 에너지를 축적하며 긴장감을 만들어내는 효과를 가져온다. 음악과 무용은 서로의 흐름을 방해하지 않는 범위 내에서 각각의 흐름을 유지하며 서로를 강조한다.

위에서 살펴본 경우 외에도, 무용이 음악을 그대로 따라가고 있지 않다는 근거는 무용수가 가진 독립적 템포 운영의 측면에서도 발견된다. 보편적으로 보았을 때 무용에 사용되는 음악이 가진 중요한 기능 중 하나는 무용에 템포와 박자를 제시하는 시간 제어의 기능이다. 하지만 《파세》에서 음악의 이러한 기능은 극히 축소되어있어 무용수는 음악과 다른 템포로 움직인다. <박수 음악>을 제외한 《파세》의 작품들은 음악의 템포와 무용의 동작이 정확히 일치하지 않는다. 기본 음형에 일정한 리듬이 있는 음악을 사용하였음에도 불구하고 무용수들은 독자적인 템포를 가지고 움직인다. <피아노 페이즈>나 <바이올린 페이즈>에서 나타나는 턴 동작 역시 음악의 템포와는 상관없는 속도로 이루어진다. <피아노 페이즈>에서 직선으로 걷는 스텝도, <바이올린 페이즈>에서 팔을 휘두르는 동작도 음악의 박자와 일치하지 않는다. 또한 무용은 음악의 템포와 상관없이 동작을 멈추거나 속도를 늦추기도 한다. 《파세》에서 무용수는 음악과 차별화된 자신만의 템포를 가지고 움직이는 것이다.

살펴본 바와 같이 무용은 음악의 표현을 빌리면서도 음악에 흡수되지 않고 서로의 표현을 강조되는 형태로 나타났으며, 관객에게 각각의 표현을 모두 전달하고 있음을 확인할 수 있었다. 무용의 주체적인 표현은 음악을 시각적으로 보강해주어 더 다채롭고, 더 잘 들리도록 강조해주며, 이렇게 해서 풍부해진 음악은 다시 무용의 움직임에 감상하는데 훌륭한 보조로서의 역할을 하게 된다. 이것은 무용과 음악이 결합된 표현들이 미니멀리즘의 특성상 매우 반복적으로 나타나기 때문에 관객이 각각의 표현을 좀 더 수월하게 인지할 수 있기 때문이기도 하지만 무용의 구조 안에서 음악의 표현을 무용적 움직임으로 유사하게 재해석하여 표현하였기 때문에 가능한 것이다.

### 3.2. 미니멀 표현을 통해 나타나는 감정적 효과

데 케어스메케르가 라이히의 음악에서 가져온 가장 큰 특징은 반복과 축적이다. 목적을 가지지 않은 지속적인 반복은 데 케어스메케르 특유의 에너지를 가진 동작을 통해 축적되며 미니멀 음악의 반복적인 음형과 결합된다. 무용과 음악의 반복성이 결합된 이 공간은 제한된 미니멀적 표현의 축적으로 인해 매우 응축적이고 높은 표현의 밀도를 특징으로 한다.

이러한 공간 안에서 관객은 음악청취 혹은 무용수의 움직임만 존재할 때 보다 훨씬 높은 수준의 집중과 긴장감을 가지게 된다. 여기에서는 연주자나 무용수의 감정의 표현이 나타나지 않으며, 표현적 선율이나 움직임이 배제된 미니멀 음악과 무용에서 그것이 관객에게 전달되었을 때는 감정적 효과를 불러일으키는 흥미로운 결과를 불러온다.

인과관계의 건축적 구조가 사라지고 반복이 계속되는 특수한 시공간 안에 놓인 관객은 더 이상 시간의 흐름 속에서 작품을 인지하지 않는다. 다시 말해, 관객은 언제 끝날지 모르고 계속되는 반복 속에서 시간을 흐름을 예측할 수 없어지고 마치 최면에 걸린 것처럼 완전히 다른 시공간 안에 있는 것과 같은 상태가 된다. 이러한 특수한 시공간 안에서 음악은 시간의 제약이 없는 지속적 음향으로 공간화(spatialization)되며, 공간화 된 음악 안에서 반복되는 무용수의 움직임 그 자체만이 부각된다. 시간의 흐름이 사라진 공간 안에서 관객은 앞뒤상황을 파악하며 작품을 보고 듣는 것이 아니라, 개개의 순간에 집중할 수 밖에 없게 된다. 따라서 순간의 음향에 집중하고, 순간의 움직임에 집중하게 되며 이 순간의 집중은 지속적 긴장감을 가지고 축적된다.

반면, 관객이 최면과 같은 시간의 흐름을 잊은 시공간 안에 놓여지는 동안 축소된 무대 위의 실제적 공간과 음악의 가상적 공간 안에서는 어떠한 현상이 나타나는가를 살펴보면 관객이 느끼는 긴장의 또 다른 원인을 짐작할 수 있다. 무용수이자 무용 연구자인 필리프 기스강(Philippe Guisgand)은 《파세》에서 공연하는 것에 대해 다음과 같이 이야기 한다.

“무용과 음악 사이에 나타나는 가장 모순된 효과는, 라이히의 음악을 들을 때 관객은 최면 상태와 같은 정지상태의 시공간 안에 놓여지지만 이러한 시공간의 변화가 공연자에게까지 영향을 주지는 않는다는 것이다. 공연자는 기계와 같은 정확한 움직임과 리듬을 위해 엄청난 집중상태에 있으며, 공연 안에서 (시간의 흐름이) 무너지지 않는다.”<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fi : La Danse l'oeuvre d' Anne Teresa De Keersmaecker* (Villeneuve-d'Ascq: Press Universitaires du Septentrion, 2007) p. 31.  
(재인용 Bräuninger, p. 60.)

《파세》의 이러한 현상은 무용의 반복적 표현에서 오는 특수한 시공간에서의 느끼는 감정 이외에 무용과 음악이 마치 기계가 움직이는 것처럼 정확하게 반복되는 연주와 움직임을 접하면서 느끼는 긴장감 또한 감정적 효과를 가져오는 원인이 될 수 있다는 것을 말해준다.

또한 무용수가 음악의 흐름과 함께 존재함을 통해, 음악 안에서 춤추며 느끼는 긴장감과 절제의 감정들이 움직임 안에 녹아 들게 되며, 그 감정은 관객에게 전달 되는 것으로 해석된다. 공연을 보는 관객은 음악을 직접 귀로 듣기도 하지만 무용수의 몸을 통해 재생산된 음악을 듣게 되면서 음악만 들을 때와는 달리 새로운 음악을 눈과 귀로 느끼게 되는 것이다.

즉 《파세》에서 느끼는 감정은 무용수가 어떠한 모습을 연상시킴을 통해 나오는 미메시스적 감정이 아니라 음악과 무용의 미니멀적 표현적 특성이 결합함으로써 생기는 집중과 긴장감의 지속을 통해 나타난다고 볼 수 있다. 무용은 음악의 청취로만 접근할 수 없는 잠재력을 움직임으로 강조하며, 이 움직임은 다시 무용과 결합된 음악의 청취와 함께 각각을 접할 때는 느낄 수 없는 형태의 예술을 만들어내며, 이러한 두 예술의 결합은 공연이 끝나고 그 긴장이 풀어졌을 때에 카타르시스를 경험하게 한다.

결과적으로 《파세》에서 무용과 음악은 각각 감정적 표현이 제한되어있는 미니멀리즘의 특성을 보이지만 두 예술의 결합은 역설적이게도 매우 표현적인 미니멀리즘을 탄생시켰다고 할 수 있다. 무용과 음악의 결합은 관객과 공연자에게 다른 형태의 감정적 효과를 일으켰으며 이는 데 케어스메케르 특유의 강한 에너지를 가진 동작과 함께 그녀만의 표현적 미니멀리즘을 만들어냈다.

## V. 결론

무용과 음악의 관계에 대한 연구는 20세기 들어 두 예술 간의 유연한 관계가 증가하고, 그 중요성이 대두되면서 생겨나기 시작했다. 하지만 아직까지 두 예술의 관계에 대한 학문적 연구는 실제 무대 위에서의 중요성에 비해 매우 빈약한 이론적 기반을 가지고 있다. 또한 지금까지 발표된 무용과 음악에 관한 연구들은 대부분 20세기 초, 중반 활동한 안무가들의 작품에 집중되어 있으며, 모던 발레와 현대무용의 초기 작품들을 위주로 진행되어 연구범위에도 한계를 보인다.

이에 본 연구는 20세기 후반부터 현재까지 활발한 활동을 벌이며 현대무용계의 한 축을 담당하고 있는 안무가 데 케어스메케르의 작품에 나타난 무용과 음악의 관계에 주목하였다. 그녀의 미니멀리즘적 작품 《파세》에 나타난 음악의 영향, 무용과 음악의 결합양상, 그리고 그 효과를 알아보는 것을 목적으로 연구를 진행하였다.

《파세》에서 음악과의 관계를 중심으로 살펴본 결과, 먼저 음악의 영향을 받은 무용적 요소들을 찾아볼 수 있었다. 데 케어스메케르는 라이히 음악의 중심기법인 페이징 기법을 무용수 간 움직임에 시간차를 주는 방법으로 무용의 구성 안에 활용하였고, 음악의 ‘점진적인 변화’는 움직임 구성, 스타일, 그리고 동선을 통해 무용 안에서 변화의 과정을 표현하였다. 이처럼 음악은 데 케어스메케르의 안무에 아이디어를 제공하는 역할을 하였으며 미니멀 무용을 구체화시키는 배경이 되었다. 무용수의 반복적 움직임은 어떠한 목적을 지니지 않고 그 자체로 의미를 가지고 있으며, 이때의 반복은 변화를 동반하는 것으로 관객이 그 변화의 과정을 시각적·청각적으로 동

시에 지각하게 하였다. 즉 데 케어스메케르는 라이히의 ‘과정으로서의 음악’의 영향을 받아 무용에 활용함을 통해 그녀만의 ‘과정으로서의 무용’을 추구하였다고 볼 수 있다.

다음으로 무용과 음악의 관계적 측면에서 무용은 작품 안에서 음악과 시간과 공간을 공유하며 구조적, 표현적 관계를 맺고 있었다. 무용은 주체적인 흐름을 유지함과 동시에 주요 변화가 나타나는 시점이 음악의 변화 시점과 맞물려 이루어지며 시간적 흐름을 같이 하였다. 이는 반복적인 동작과 음형을 지속하는 무용수와 연주자들에게는 시간적 지표로서 역할을 하는 한편, 관객에게는 음악의 변화와 관련된 무용수의 움직임은 형식의 구분이나 변화를 뚜렷이 감지하기 힘든 미니멀 음악을 좀 더 분석적으로 들을 수 있도록 해주었다. 또한 무용과 음악은 제한적이고 압축적인 미니멀적 공간을 공유하며 밀도 높은 표현을 보여주었다. 이러한 공간 안에서 두 예술은 반복과 축적을 통해 응축된 표현을 만들어냈으며 이는 관객의 작품에 대한 몰입도를 높이며 긴장감을 만들어내는 결과를 가져왔다.

마지막으로 무용과 음악은 서로 연관된 표현을 통해 각각의 표현을 강조하며 상호작용이 나타나고 있음을 확인할 수 있었다. 무용은 움직임으로 악보를 그리 듯 음악의 중요한 부분을 강조하여 시각적으로 청각의 표현을 보강해주었고, 이를 통해 풍부해진 음악은 다시 무용의 감상을 돕는 훌륭한 보조로서 무용수의 움직임을 강조하며 두 예술간의 상호작용이 나타났다. 또한 시간의 흐름을 감지할 수 없는 공간화된 미니멀 음악과 끝을 예측할 수 없는 무용수의 반복적인 움직임의 결합, 그리고 무용수의 몸을 통해 재생산된 음악은 관객에게 긴장의 상태를 지속 하도록 했고 이는 작품이 끝났을 때 벽차 오르는 감정적 효과를 불러일으켰다. 결과적으로 작품 안에서 미니멀 음악과 미니멀 무용의 만남은

각각의 예술에 더 집중하도록 하였으며 미니멀리즘의 표현성을 이끌어냈다고 볼 수 있다.

이와 더불어 데 케어스메케르의 음악 사용, 특히 미니멀 음악을 사용함에 있어서 주목할 만한 점은 통상적으로 타 매체와의 결합을 용이하게 하는 지속적인 박동, 단순한 짜임새를 가진 미니멀 음악을 음향적 효과로 활용하지 않았다는 점이다. 데 케어스메케르의 음악에 대한 분석적인 접근, 그리고 작품 안에 나타난 두 예술의 구조적인 결합은 그녀가 미니멀 음악을 단지 박자지시기나 분위기를 형성하는 배경음악으로서가 아닌 무대 위에서 함께 공연하는 파트너로서 활용하였음을 증명해준다. 이러한 음악 사용은 현대 무용작품에서 자주 사용되었지만 단순한 반주 혹은 음향정도에 머물렀던 무용에서의 미니멀 음악의 한계를 뛰어넘은 것이라 볼 수 있으며, 두 예술이 대등한 위치에서 결합하는 작품을 탄생시켰다는데 의미가 있다고 여겨진다.

또한 이전까지 기존의 음악을 사용하여 음악과 밀접한 연관성을 가지며 주로 대가들의 기악적인 음악작품들을 시각화하는 작품들이었다는데 반해, 《파세》는 미니멀 음악을 통해 ‘음악의 시각화’의 방법이 나타났다. 이때 데 케어스메케르의 시각화는 단순한 의미의 시각화가 아닌 무용의 주체적 흐름을 가진 확장된 의미의 시각화이며, 이를 통해 미니멀 음악의 새로운 가능성을 보여주었다.

지금까지 작품 《파세》의 분석을 통해 데 케어스메케르의 무용은 음악의 재현을 넘어선 하나의 새로운 표현으로 나타났으며, 두 예술이 긴밀하게 결합 하고 있음을 알 수 있었다. 특히 미니멀 무용과 미니멀 음악의 만남은 각각의 예술에 더 집중하도록 하는데 힘을 실어주었다. 무용과 음악 모두 변화가 많지 않고 그 변화가 매우 점진적으로 나타나기에 관객에게 시각과 청각의 변화를

동시에 감지할 수 있는 여유를 줄 수 있는 것이다. 또한 음악의 제한적 표현은 무용으로 하여금 신체 움직임 자체의 순수성을 보여줄 수 있는 큰 공간을 제공하였으며, 미니멀 음악의 제한적이지만 역설적으로 자유로운 공간은 무용수의 움직임에 집중할 수 있게 해주었다고 볼 수 있다.

결과적으로 데 케어스메케르의 무용은 음악과 함께 움직이면서도 주체적인 구조를 가진, 20세기 안무가들이 추구한 두 예술의 대등한 결합을 이끌어냈다고 평할 수 있을 것이다. 두 예술의 긴밀한 결합을 통해 데 케어스메케르는 《파세》에서 표현적 미니멀리즘이라는 새로운 의미를 창출, 발생시켰으며, 나아가 무용과 음악은 다르다 혹은 같다의 논의를 넘어서서 두 예술이 각각의 표현을 가지며 표현성을 확장시키는 결합의 새로운 형태를 보여주었다.

이상의 논의는 안무라는 시각적 영역과 음악이라는 청각적 영역을 통합적으로 분석하여 무용을 하나의 종합예술로 바라보는 시각을 제시하였다. 나아가 미니멀적 특성을 가진 작품 《파세》의 연구는 감정적 표현이 드러나지 않은 순수한 그 자체로서의 음악과 무용의 관계를 살펴볼 수 있었다는데 의미가 있다. 본 연구를 통해 무용과 음악의 관계를 연구하는 코리오무지컬로지 분야의 연구가 다양한 시대와 작품으로 확대되기를 기대한다.



## 참고 문헌

### 1. 단행본

- 김말복, 『무용예술의 이해』, 서울: 이화여자대학교 출판부, 2003.
- 오희숙, 『20세기의 음악』, 서울: 심설당, 2004.
- 이석원 외, 『20세기 작곡가 연구 4』 ‘스티브 라이히,’ ‘필립 글래스,’  
파주: 음악세계, 2008.
- 허영일, 『포스트모던댄스의 미학-그 한국적 수용을 위하여』, 서울: 경문  
사, 1989.
- Baker, Kenneth. *Minimalism*. New York: Abbeville Press, 1988. 김수기 역,  
『미니멀리즘』, 파주: 열화당, 1993.
- Banes, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University  
Press, 1987. 김명숙 역, 『포스트모던댄스』, 서울: 삼신각,  
1991.
- \_\_\_\_\_. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover and London:  
Weslyan University Press, 1994.
- Batchelor, David. *Minimalism*. Cambridge, New York: Cambridge University Press,  
1997. 정무정 역, 『미니멀리즘』, 파주: 열화당, 2003.
- Burt, Ramsay. *Judson Dance Theater: Performative Traces*. New York: Routeledge,  
2006.
- Cass, John. *The Dance: A Handbook for the Appreciation of the Choreographic  
Experience*. London: McFaland & Company, 1999.
- Cvejic, Bojana and Anne Teresa De Keersmaecker. *A Choreographer's Score:  
Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartok*. Brussels:  
Mercatorfonds and Rosas, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Drumming & Rain: A Choreographer's Score*. Brussels: Mercatorfonds  
and Rosas, 2014.

- Fink, Robert. *Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley: University of California Press, 2005.
- Hodgins, Paul. *Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement and Metaphor*. Lewiston, U.K: The Edwin Mellen Press, 1992.
- Jordan, Stephanie. *Moving Music: Dialogues with Music in Twentieth-Century Ballet*. London: Dance Books, 2000.
- Jowitt, Deborah. *Introduction to Fifty Contemporary Choreographers*. Martha Bremser ed., London: Routledge. 1999.
- Lambert, Constant. "Music and Action," *What is Dance? : Readings in Theory and Criticism*. ed. Rodger Copeland and Marshall Cohen, Oxford; New York: Oxford University Press, 1983, pp. 203-210.
- Potter, Keith. ed. *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Farnham: Ashgate Publishing. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. New York: Cambridge University Press, 2000.
- Reich, Steve. *Writings on Music*. Oxford; New York: Oxford University Press. 2002.
- Ross, Alex. *The Rest Is Noise*. New York: St. Martin's Press, 2008. 김병화 역, 『나머지는 소음이다』, '14장, 베토벤은 틀렸다. 비밥, 록, 미니멀리스트들,' 파주: 21세기북스, 2010.
- Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. Prentice-Hall 3rd edition, 1988. 김혜선 역, 『20세기 음악』, 파주: 다리, 2001.
- Sawyer, Elizabeth. *Dance with the Music*. New York: Cambridge University Press, 1985. 손윤숙, 박영훈, 나선영 역, 『무용음악』, 서울: 금광, 1995.
- Strickland, Edward. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indianan University Press, 2000.

## 2. 학술 논문

- 김경희, “마크모리스의 <Falling Down Stairs>에서 재현된 ‘코리오류지컬’ 관계에 관한 연구,” 『대한무용학회 논문집』 58 (2008), pp. 1-18.
- 민성희, “포스트모던댄스의 미니멀리즘과 한국 창작 춤에 나타난 미니멀리즘 비교연구,” 『한국체육학회지』 39/3 (2000), pp. 1004-1019.
- 박영애, “음악가 Louis Horst가 무용계에 끼친 영향,” 『대한무용학회 논문집』 56 (2007), pp. 47 - 61.
- 박혜경, “지루함의 미학에서 본 미니멀 음악에서 반복의 역할,” 『음악논단』 31 (2014), pp. 211-234.
- 어수정, “벨기에 현대무용에 나타난 안무성향에 관한 연구,” 이화여자대학교 석사학위논문, 2006.
- 엄성은, “미국의 초기 모스트모던댄스에 나타난 미니멀리즘에 대한 연구,” 이화여자대학교 석사학위 논문, 1996.
- 이민희, “멀티미디어에서 나타나는 필립글래스(Philip Glass) 음악과 영상의 결합 방식에 관한 연구,” 『서양음악학회』 36 (2014), pp. 39-75.
- 이연수, “안느테레사 드 키어스메커의 <Rosas danst Rosas>작품에 나타난 미니멀리즘의 반복성 연구,” 『대한무용학회 논문집』 70/1, (2012), pp. 246-260.
- 이은영, “스티브 라이히(Steve Reich)의 “Drumming” 에 나타난 미니멀리즘적 특성 연구,” 서울대학교 석사학위 논문, 1999.
- 정은주, “컨템포러리 댄스에 나타난 포스트모던댄스의 미적 특성과 기능,” 단국대학교 박사학위논문, 2012.
- 한세은, “안느 테레사 드 키어스메커 작품에 나타난 미니멀리즘에 관한 연구,” 이화여자대학교 석사학위 논문, 2009.

Bräuninger, Renate. “Structure as Process: Anne Teresa de Keersmaecker’s *Fase* (1982) and Steve Reich’s Music,” *Dance Chronicle* 37, 2014, pp.47-62.

- Climenhaga, Royd. "Anne Teresa de Keersmaeker: Dancer Becomes Theatre," *Theatre Forum*, 25, 2004, pp. 59-66.
- Damsholt, Inger. "Choreomusical Discourse: The Relationship between Dance and Music," Ph.D. diss. University of Copenhagen. 1999.
- \_\_\_\_\_. "Mark Morris, Mickey Mouse, and Choreomusical Polemic," *The Opera Quarterly*, Vol. 22, No. 1, 2007, pp. 4-21.
- Duerden, R.S. Dancing in the Imagined Space of Music, *Dance Research*, Vol. 25, No.1, 2007, pp.73-83.
- Hodgins, Paul. "Making Sense of the Dance-Music Partnership: A Paradigm for Choreomusical Analysis," *International Guild of Musicians in Dance Journal*, Vol. 1, 1991.
- Johnson, Timothy A. "Minimalism: Aesthetic, Style, or Technique?" *The Musical Quarterly*, Vol. 78, No. 4, 1994, pp. 742-773.
- Jordan, Stephanie. "Choreomusical Conversations: Facing a Double Challenge," *Dance Research Journal*, Vol. 43, No.1, 2011, pp. 43-64.
- Kerhoven, Marianne. "The Dance of Anne Teresa De Keersmaeker," *The Drama Review:TDR* 28 , 1984, pp. 98-104.
- Laermans, Rudi and Kerkhoven, Marianne. "Anne Teresa De Keersmaeker," *Kritisch Theater Lexicon* 9E, pp. 5-51.
- Manson, P.H. "Music, dance and the total art work: Choreomusicology in theory and practice," *Research in Dance Education*, Vol. 13, No. 1, 2012, pp. 5-24.
- McCombe, C.A. "Slave to dance? The role and function of music in the work of four contemporary Australian choreographers," Unpublished Diss. Victorian College of the Arts, University of Melbourne, 1994.
- McMains, J and Thomas, B. "Translating from Pitch to Plie: Music Theory for Dance Scholars and Close Movement Analysis for Music Scholars," *Dance Chronicle*, 36, 2013, pp. 196-217.
- Schwarz, K.Robert. "Steve Reich: music as a Gradual Process Part One," *Perspective of New Music*. 1981.
- Stiefel, Van. "A Study of Choreographer/Composer Collaboration," *Princeton University Working Paper* 22, 2002.

Reich, Steve. "Music as a Gradual Process," *Writings about Music*, New York University Press, 1968.

\_\_\_\_\_. "Texture-Space-Survival," *Perspectives of New Music*, Vol. 26, No. 2, summer 1988, pp. 272-280.

\_\_\_\_\_. "Notes on Music and Dance," *Ballet Review* 4.5, 1973.

### 3. 잡지, 기사

Anderson, Jack. "Lincoln Center Festival Review; A Farewell to a Duet for Women From 1982," *The New York Times*, July 15, 1999.

Kisselgoff, Anna. "Belgians go beyond minimalism," *New York Times*, Sep 28, 1991.

\_\_\_\_\_. "Dance View, From Belgium. Fierce Artistic Statements." *New York Times*, 6 Dec. 1987

Roy, Sanjoy. "Step-by-step guide to dance: Anne Teresa de Keersmaecker and Rosas," *The Guardian*, 8 Sep 2009.

Sulcas, Rosalyn. "Rendezvous with Reich", *New York Times*, 19 Oct 2008, AR27.

### 4. 악보

Reich, Steve. *Clapping Music*. London: Universal Edition, 1980.

\_\_\_\_\_. *Piano Phase*. London: Universal Edition, 1980.

\_\_\_\_\_. *Violin Phase*. London: Universal Edition, 1979.

### 5. 영상물

《FASE》 DVD, Avila&Sophimages, 2002.

### 6. 인터넷

스티브 라이히 공식 홈페이지 [www.steverreich.com](http://www.steverreich.com) [2015년 7월 8일]

로사스 무용단 공식 홈페이지 [www.rosas.be](http://www.rosas.be) [2015년 7월 8일]

## **Abstract**

# **A Study on the Relationship between dance and music in Anne Teresa de Keersmaecker's Minimalist Dance – On *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich***

Yunsun Yim

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies  
The Graduate School  
Seoul National University

As the twentieth century saw a development of an increasingly flexible cooperation between dance and music, the study on their relationship also began to emerge as a viable field for artistic and academic research. However, despite its importance in the actual artistic practice, the researches and academic methodology of the subject remain scarce. In this light, this paper aims to present a relevant analysis of the relationship between dance and music based on *Fase, Four Movement to the Music of Steve Reich* (1982,

hereafter “*Fase*”), the work of Anne Teresa de Keersmaecker (1960- ), a Belgian choreographer.

One of de Keersmaecker’s earlier works, *Fase* is choreographed to scores by the American minimalist composer, Steve Reich (1936- ). The dance is comprised of four parts whose titles are identical to those of the music used; *Come Out*, *Piano Phase*, *Violin Phase* and *Clapping Music*. As can be inferred from the choice of the title, de Keersmaecker’s minimalist choreography was conceived with close attention to the music. In the following research, the relationship between dance and music examined from three different angles: How was the influence of music reflected in the choreography? How are the two arts linked together? And lastly, what are the impacts of the combination of music and dance?

In the creation of *Fase*, music served as a major inspiration as the pre-existing music was chosen by the choreographer. The dance reflects compositional principles characteristic to Reich’s music; phase shifting and gradual process. They were important elements in de Keersmaecker’s choreography that influence the development of the dance’s minimalist traits.

De Keersmaecker’s dance correlates with music in terms of time and space, specifically as structural relationship considered in time and qualitative relationship considered in space. While maintaining its own distinct organization, dance movements coincides with music at key points that could emphasize the structures of both arts. In the minimal space provided—not only the stage, but also the close kinespheric space that resembles the limited use of musical device—the music and dance are expressed in high density. By repetition and accumulation of sound and movements in the time and space, the audience is turned more attentive and focused on the performance.

Created with the original music in mind, the choreographic counterparts in *Fase* interact with various musical parameters of Reich’s music and the two medium successfully emphasize each other. The visual aspect of de Keersmaeckers’s dance complements the auditory sensor, and the enriched music in turn supports the dance, heightening attention to the dancers’

movements. The dance and music, brought together by minimalist mechanics, highlights each other and keep the audience more alert, producing accumulated emotional intensity at the end of the performance. In short, the combination of minimalist music and dance enables a higher attentiveness and expression of minimalism.

In conclusion, what is noteworthy in de Keersmaecker's method of using music is that instead of concentrating on the sound effects of the minimal music, she approached music by careful analysis and focused on its structural organization. In other words, music was a coexistence-collaborative partner in performance for her, not a substitute for a metronome or backdrop to her dance. De Keersmaecker's *Fase* combined music and dance that worked together equally while each art retained original and independent structures, and this close complementation created a new artistic tendency of "Expressive Minimalism." Furthermore, her work reaches beyond the discussion of whether the dance and music should resemble or contradict each other. De Keersmaecker's *Fase* has demonstrated a novel method of complementation of dance and music that was more expressive than before while maintaining their inherent qualities.

Keywords: Anne Teresa de Keersmaecker, Steve Reich, *Fase*, minimalism, choreomusicology, dance music

Student Number: 2009-20096